
БИБЛИОТЕЧКА
«В ПОМОЩЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ» № 9
Д. БРАСЛАВСКИЙ
АРАНЖИРОВКА СОПРОВОЖДЕНИЯ
ВОКАЛА
ДЛЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ
АНСАМБЛЕЙ

БИБЛИОТЕЧКА
«В ПОМОЩЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ» № 9

Д. БРАСЛАВСКИЙ

АРАНЖИРОВКА СОПРОВОЖДЕНИЯ ВОКАЛА ДЛЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ



МОСКВА «СОВЕТСКАЯ РОССИЯ» 1983

ГЛАВА 1

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ АРАНЖИРОВКИ СОПРОВОЖДЕНИЯ ВОКАЛА

Аранжировка сопровождения вокала для вокально-инструментальных и эстрадных инструментальных ансамблей имеет свою специфику и особенности, связанные с тем, что эти ансамбли, в отличие от оркестров, имеют меньшее число исполнителей и инструментальных средств. Вместе с тем многие принципы и практические приемы создания партитуры сопровождения вокала для таких ансамблей тождественны принципам и практическим приемам, имеющим место при аналогичной аранжировке для любых видов оркестров, как бы ни был велик их численный состав и разнообразен инструментарий. Это прежде всего относится к приемам переработки фактуры оригинала аранжируемой песни, к подготовке ее для изложения инструментальными средствами. Также существует общность принципов и практических приемов, применяемых при изложении мелодических линий, аккордов, элементов полифонии, педализации в процессе создания партитуры сопровождения. Опираясь на эту общность, аранжировщик должен учитывать свойства, возможности и характеристики выразительности звучания различных инструментов, применять наиболее оптимальные варианты их соединений, знать певческие голоса и их диапазоны.

Все эти факторы играют важную роль в работе аранжировщика, помогают ему создать партитуру высокой художественной ценности, способствующую наиболее полному раскрытию идейно-образного содержания и эмоционального строя песни. Надо сказать, что создание эффектной по выразительности и полноценной по художественно-эстетическим качествам звучания партитуры сопровождения всегда момент творческий, поэтому-то аранжировщику необходимо еще и владение основами композиторской техники. Внести в оригинал некоторые изменения, создать различные варианты музыкальной ткани, присочинить те или иные отсутствующие элементы и ввести их в партитуру — дело нелегкое, требующее определенных навыков и умения.

Рассмотрим более подробно эти положения.

1. Выбор тональности для аранжируемой песни — момент очень существенный, диктуемый необходимостью

создания наиболее благоприятных условий для звучания голоса. Обычно тональность изменяется тогда, когда тесситура основной мелодии не отвечает реальным возможностям вокалистов данного ансамбля. В таких случаях выбирается тональность, в которой тесситура, охватывающая верхнюю и нижнюю границы основной мелодии, становится доступной для исполнения певцами.

В то же время может оказаться, что эта избранная тональность не совсем «удобна» для отдельных инструментов ансамбля. Чаще всего, это происходит при работе над произведениями, имеющими большое количество ключевых знаков, и касается в основном медных и деревянных духовых инструментов, что объясняется особенностями их аппликатур. Избежать этих неудобств можно путем некоторого упрощения их партий, поручая исполнение технически сложных и подвижных мест произведения тем инструментам, которые могут излагать их без каких-либо затруднений.

По этому поводу Н. А. Римский-Корсаков писал: «...чем легче, практичнее партии исполнителей, тем более достижимо художественное выражение...»[1]. Следует также заметить, что, несмотря на возникающие иногда неудобства для отдельных инструментов, приоритет в выборе и установлении той или иной тональности всегда остается за вокалистами. Отсюда обязательным становится правило, требующее от аранжировщика в каждом конкретном случае уточнения исполнительских возможностей как вокалистов, так и инструменталистов.

2. Создание облегченного инструментального сопровождения, имеющего относительно небольшую степень звуковой и динамической насыщенности.

Цель здесь ясна — создать максимально выгодные условия для звучания голоса. Поэтому при выборе инструментальных средств, планируемых к участию в сопровождении вокала, предпочтение отдается менее полнозвучным, к которым, как известно, относятся деревянные духовые и струнные инструменты. Медные же духовые участвуют в сопровождении вокала либо с применением сурдин, либо же им поручается изложение таких элементов музыкальной ткани, которые не перегружают сопровождение своим звучанием.

Известно, что мелодии любых песен имеют свое раз-

---

[1] Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки, т. 1. М.—Л., Музгиз, 1946, с. 9.

витие, свою динамику, свои кульминационные вершины и подходы к ним. Поэтому сила звучности инструментального сопровождения должна быть такой, чтобы обеспечивалось необходимое динамическое соотношение между голосом и сопровождением на всем протяжении их совместного звучания. Если происходит постепенное повышение динамического уровня вокала, то поддержка может осуществляться не только усилением динамики звучания сопровождения, но и постепенным вводом в музыкальную ткань все большего числа инструментальных средств. Таким образом, степень насыщенности звучания аккомпанемента может быть разной, либо благодаря применению соответствующих уровней динамики, либо участию в аккомпанементе полного или неполного состава эстрадного ансамбля.

Н. А. Римский-Корсаков пишет, что «в моментах, требующих большого подъема и голосовой полнозвучности, сопровождение должно поддерживать певца соответствующим подъемом и усилением... звучности»[1]. Это положение намечает пути более точного решения вопроса выбора инструментальных средств, фактуры и силы звучности сопровождения, необходимых для создания волнообразного характера звучания, соответствующего мелодической структуре вокальной партии, ее динамике и текстуально-смысловому содержанию.

3. Создание так называемых свободных зон в музыкальной ткани сопровождения.

Свободной зоной принято считать регистр, предназначенный для размещения в пределах его границ вокальной партии, при условии, что он не занят звучанием каких-либо других (кроме голоса) инструментов. Это значит, что структуру сопровождения следует формировать таким образом, чтобы используемые инструментальные средства как бы окружали вокальную партию. Практически же создать для вокальной партии зону абсолютно свободную очень трудно. Поэтому, если в пределах этой зоны имеют место сцепления вокала с инструментальными средствами или происходит вторжение последних в зону, занятую певцом, то такие случаи не следует рассматривать как нарушение положения о свободной зоне. Важно только, чтобы в этой зоне размещалось как можно меньше инструментальных средств.

[1] Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки, с. 97.

Как показывает практика аранжировки, гораздо чаще имеют место условия, затрудняющие создание свободной зоны. В таких случаях для обеспечения рельефности звучания голоса следует облегчать звучание инструментального сопровождения. Здесь уместно сослаться на высказывание Н. А. Римского-Корсакова, который пишет, что «сопровождение пения должно быть настолько прозрачным, чтобы певец мог быть свободен в придании своему пению подходящих оттенков и должной выразительности без напряжения голоса»[1]. Это не значит, что аранжировщик должен делать сопровождение чрезмерно упрощенным или примитивным, динамически неоправданно ослабленным и невыразительным. Н. А. Римский-Корсаков указывает, что «слишком простое сопровождение недостаточно интересно, а слабое не поддерживает голос»[2]. Инструментальное же сопровождение для вокальной группы делается более насыщенным и полнозвучным, нежели для солиста. Здесь довольно часто применяется дублирование (в унисон или в виде октавных удвоений) инструментальными средствами отдельных партий вокальной группы.

4. Соответствие звучания и общей окраски инструментального сопровождения характеру, жанровой направленности и содержанию литературного текста аранжируемых песен.

Выполнение аранжировщиком этого положения помогает вокалистам более полно раскрыть и донести до слушателя идейно-художественное содержание песни, добиться необходимой степени эмоциональной выразительности. Поэтому работу над партитурой сопровождения следует начать с подробного анализа песни и составления плана аранжировки. Это поможет более целенаправленно планировать отбор и использование необходимых инструментальных средств, находить оптимальные варианты фактуры сопровождения.

5. Сопоставление (контрастирование) между собой различных видов изложения, тембров, динамики, регистров, тональностей и т. п.

При аранжировке сопровождения контрастирование может найти свое выражение, в частности, в противопоставлении вокала каким-либо инструментальным про-

---

[1] Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки, с. 97.
[2] Там же.

ведениям, как бы рассекающим звучание голоса. Такой прием играет важную роль в развитии общей структуры сопровождения. Место таких, контрастирующих с вокалом, инструментальных проведений в сквозном развитии всего музыкального материала устанавливается аранжировщиком. В каждом конкретном случае он опирается на характер и содержание песни, ее музыкальную ткань. Одновременно с этим в условиях неоднократного повторения одного и того же музыкального материала, являющегося характерной особенностью песен, аранжировщик должен стремиться к созданию в сопровождении разнообразия тембрового звучания.

Вспомним слова Н. А. Римского-Корсакова: «Оркестровые группы и инструменты не все могут быть одинаково долго воспринимаемы слухом и эстетическим чувством без утомления... Более или менее продолжительное молчание... группы или инструмента делает вступление его особенно заметным и освежающим»[1]. Приведенное положение должно всегда быть основой деятельности аранжировщика, когда речь идет о создании определенного колорита в звучании сопровождения. Поэтому элементы, составляющие музыкальную ткань сопровождения в каждом отдельно взятом вокальном проведении, должны излагаться такими тембрами, которые будут контрастировать с тембрами, примененными к изложению таких же элементов в других вокальных проведениях.

Практически при неоднократном повторении куплетов (вокальных проведений) следует менять инструменты, что даст новые варианты взаимодействия тембров во всех проведениях вокальной партии, позволит избежать монотонности и однообразия звучания сопровождения, поможет сделать звучание ансамбля красочным и выразительным.

6. Учет реальных и конкретных условий, в которых будет проходить исполнение.

Исполнение может проходить либо в закрытом помещении (концертные залы, студии звукозаписи или телевидения и т. п.), либо на воздухе (различные открытые эстрады и т. п.), при применении звукоусиливающей электронной аппаратуры или без нее. Отсюда вытекают следующие положения:

1. Если исполнение будет проходить с примене-

---

[1] Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки, с. 96.

нием звукоусиливающих электронных устройств как для вокалистов, так и для инструментов, участвующих в сопровождении, музыкальную ткань сопровождения следует делать достаточно насыщенной, плотной и полнозвучной. Конечно, в той степени, в какой это необходимо для обеспечения требуемого уровня динамического соотношения между вокалом и инструментальным сопровождением.

2. Плотное, насыщенное и полнозвучное сопровождение желательно создавать и тогда, когда исполнение происходит не в закрытом помещении, а на воздухе, так как здесь происходит рассеивание звука, которое приводит к динамической диспропорции между голосом и сопровождением. Следовательно, сила звучания инструментального сопровождения всегда должна быть прямо пропорциональна силе звучания вокала.

3. При исполнении как в закрытом помещении, так и на воздухе, но без применения усилителей звучность инструментального сопровождения должна быть такой, чтобы она не довлела над вокалом, а обеспечивала бы рельефность его звучания, высокую степень слухового восприятия аудиторией.

Сталкиваясь с приведенными выше положениями об условиях, в которых может проходить исполнение, возникает вопрос, как сделать такую партитуру сопровождения, которая была бы универсальна и без какой-либо коренной переработки могла бы в достаточной степени удовлетворить любые требования?

Ответить можно следующее: когда требуется насыщенность, плотность и полнозвучность инструментального сопровождения, это достигается путем широкого применения дублирования всех элементов музыкальной ткани сопровождения. Такое дублирование, осуществленное наложением одних инструментальных средств на другие, значительно увеличивает интенсивность звучания. Возможно также и усиление громкости звучания сопровождения. Ослабить же и облегчить звучание сопровождения без переделки партитуры можно либо сокращением (изъятием) тех или иных дублирующих инструментальных средств, либо путем уменьшения степени громкости. В данном случае для участия в сопровождении желательно оставлять те инструменты, взаимодействие которых с голосом обеспечит требуемый уровень динамических соотношений.

Таковы некоторые особенности аранжировки инструментального сопровождения вокала. Дальше мы коснемся других положений, которые тоже имеют существенное значение в этом процессе. К ним, в частности, относится вопрос о видах и формах инструментального сопровождения вокала.

ГЛАВА 2

ВИДЫ И ФОРМЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ВОКАЛА

Анализ и изучение накопленного в вокально-инструментальных и эстрадных инструментальных ансамблях опыта аранжировки различных песен для солистов или вокальных групп говорят о том, что в практике чаще всего имеют место следующие виды инструментального сопровождения вокала:

1. Сопровождение с дублированием вокала. Здесь голос на протяжении всего своего звучания дублируется теми или иными инструментальными средствами.

2. Сопровождение без дублирования вокала. Здесь мелодия песни излагается только вокальными средствами, а инструментальные средства направляются на изложение разных элементов музыкальной ткани сопровождения.

3. Комбинированное или смешанное сопровождение. В данном случае в инструментальном сопровождении вокала по усмотрению аранжировщика, в соответствии с его творческими намерениями, чередуются первый и второй виды сопровождения.
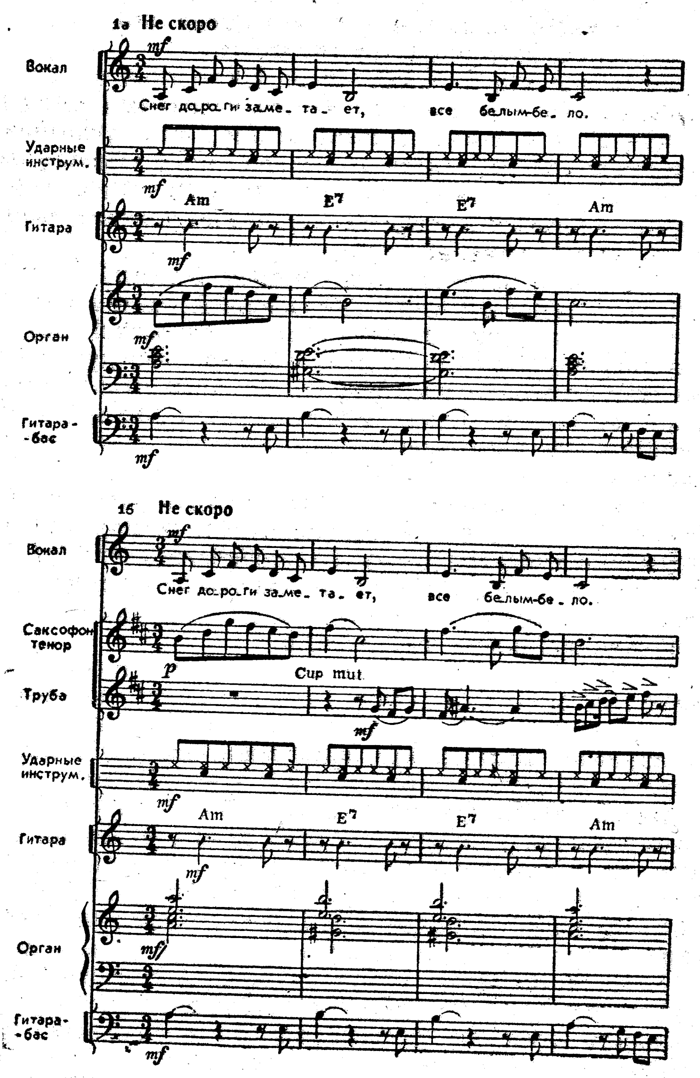
Рассмотрим более подробно каждый из приведенных выше видов, их качественные признаки и характерные особенности.

Сопровождение с дублированием вокала

Характерной особенностью этого вида инструментального сопровождения вокала является то, что в нем изложение основной мелодии аранжируемой песни поручается не только вокальным, но одновременно и каким-либо специально для этой цели отведенным инструментальным средствам.

Из приведенных ниже примеров *1а*, *1б* видно, что дублирование вокала осуществлено с применением таких инструментальных средств и силы звучания, которые обеспечивают необходимую степень динамического соотношения между голосом и инструментальным сопровождением. Поэтому при аранжировке инструментального сопровождения, дублирующего вокал, всегда следует искать наиболее оптимальные тембровые, фактурные и динамиче-

ские соотношения между вокальной партией и инструментальным сопровождением.



Если аранжировщик остановил свой выбор на сопровождении с дублированием вокала, то в этом случае ему необходимо учитывать и некоторые негативные стороны

этого вида. В частности, речь идет о том, что дублирование вокала инструментальными средствами, осуществляемое в унисон с ним, в какой-то мере лишает голос тембровой самостоятельности.

В связи с этим Н. А. Римский-Корсаков замечает, что «сплошное или слишком частое удвоение (дублирование.— *Д. Б.*) нежелательно потому, что таковое не дает певцу свободы пения и выражения, а также и потому, что вместо драгоценного самого по себе звука и тембра человеческого голоса заставляет слушать некоторый другой, сложный тембр»[1].
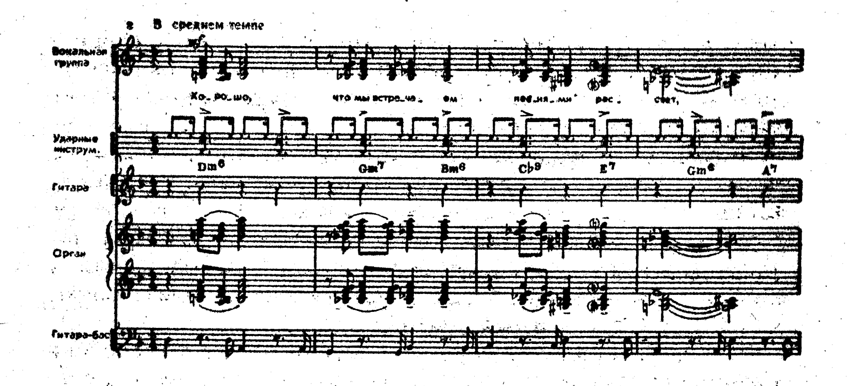
Чтобы избежать этого и достичь большей степени тембровой самостоятельности вокальной партии и рельефности ее звучания, дублирование лучше осуществлять не в унисон с вокалом, а размещать партии дублирующих инструментов октавой выше или ниже относительно вокальной партии. Выбор и установление расположения дублирующей инструментальной партии относительно вокала решаются аранжировщиком и чаще всего связаны с тем, какой голос дублируется — мужской или женский. Если дублируется женский голос, то партию дублирующего инструмента лучше располагать октавой ниже. Если же дублируется мужской голос — октавой выше. Если дублируются партии вокальной группы, тогда возможно дублирование в унисон.

Дублирование вокала инструментальными средствами имеет еще один недостаток. Дело в том, что вокалисты довольно часто тяготеют к более свободной, чем это зафиксировано в оригинале, интерпретации ритмического рисунка мелодии исполняемых ими песен. И тогда явное ритмическое несовпадение вокальной партии с партией дублирующего инструмента, несомненно, ухудшает впечатление, лишает произведение выразительности.

Как уже говорилось, дублировать инструментальными средствами можно не только солирующую вокальную партию, но и партии вокальных групп (см. пример 2).

Следует отметить, что аранжировка сопровождения вокальных групп не требует той степени легкости и прозрачности звучания, которые должны соблюдаться при сопровождении солистов-вокалистов. Объясняется это тем, что вокальная группа всегда обладает более интенсивным и насыщенным звучанием, нежели солист. Но

[1] Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки, с. 99.



и в этом случае звучание инструментального сопровождения всегда должно быть динамически сбалансировано и соразмерено со звучанием вокальной группы.

Сопровождение без дублирования вокала

При аранжировке различных песен, особенно тех, которые предназначаются для исполнения солистами, практика отдает предпочтение инструментальному сопровождению без дублирования вокала. Объясняется это тем, что такое инструментальное сопровождение дает исполнителю не только возможность более свободно интерпретировать ритмический рисунок вокальной партии, но и не подвергаться опасности затушевывания тембра его голоса дублирующим инструментом.

Кроме того, инструментальное сопровождение без дублирования вокала дает аранжировщику возможность гораздо шире использовать имеющиеся в его распоряжении инструментальные средства для создания более развитой структуры сопровождения, которая в практике джазовой и эстрадной музыки называется Background (*англ.*— второй план, задний план, позади, музыкальное сопровождение). Background, как вид инструментального сопровождения, включает в себя определенные элементы, полифонизирующие музыкальную ткань и находящие свое выражение либо в присочиненных, фиксированных в нотной записи контрапунктирующих мелодиях (countermelody), либо в виде импровизационных соло отдельных инструментов, сопровождающих вокал, а также и в виде кратких мелодических или ритмогармониче-
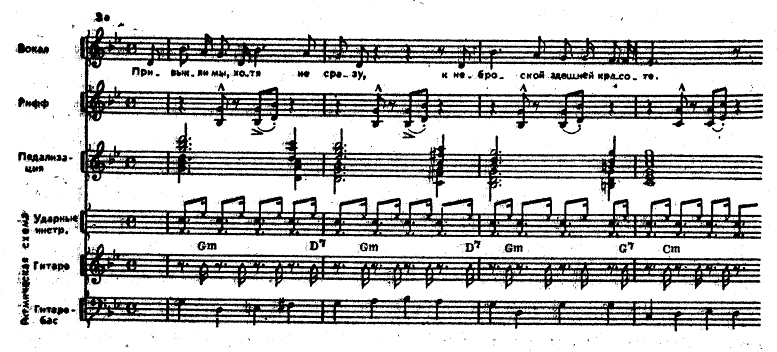
ских реплик, звучащих в цезурах вокальной партии и называемых «заполнениями», от английского Fill, Fillind (заполнять, наполнять).
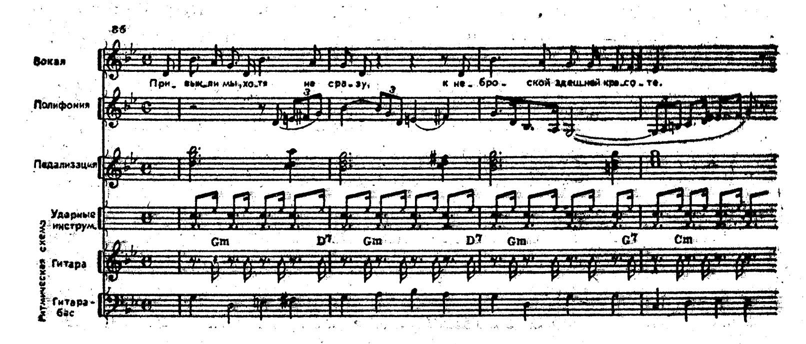
Кроме этого, в Background входят элементы педализации, создающие эффект наполненности звучания музыкальной ткани и находящие свое воплощение либо в виде отдельных протянутых звуков, либо протянутых аккордов.

Довольно часто Background включает в себя систему Riff (рифф), представляющую последовательность постоянно повторяющихся небольших мелодических, ритмогармонических или ритмических фигур, чаще всего имеющих протяженность звучания не более двух тактов. Система Riff создает дополнительную ритмическую пульсацию, способствует большей заостренности и напряженности общего ритмического рисунка и применяется в сопровождении солистов-вокалистов или импровизационных соло инструменталистов.

Кроме того, Background может представлять собой только ритмическую основу (ритмический рисунок, схему) аранжируемой песни, излагаемую назначенными для этой цели инструментами, чаще всего составляющими ритмическую секцию ансамбля.

Следует отметить, что Background может быть одноэлементный, либо многоэлементный (два элемента и более). В первом случае он включает только какой-либо один элемент из приведенных выше, что в практике встречается довольно редко. Во втором случае — сразу несколько элементов, например педализацию и рифф или элементы полифонии одновременно с педализацией и т. п.





Обращаясь к приведенным примерам, иллюстрирующим аранжировку без дублирования вокала, можно заметить, что инструментальные средства направлены на изложение полифонических, педализирующих, ритмогармонических элементов музыкальной ткани сопровождения, которые отсутствуют в оригинале аранжируемой песни. Присочинение и введение названных элементов в музыкальную ткань инструментального сопровождения делают ее более развитой.

Следует отметить, что возможность развития фактуры в сравнении с оригиналом, возможность создания различных вариантов ее, говорит о многих преимуществах этого вида инструментального сопровождения вокала. Задача аранжировщика заключается в точной, продуманной, заранее планируемой организации структуры музыкальной ткани сопровождения, что является одним из главных моментов в деле создания наиболее оптимальных условий для звучания вокала.

Комбинированное сопровождение вокала

Характерной особенностью этого вида инструментального сопровождения является то, что его структура вбирает в себя сопровождение с дублированием вокала и сопровождение без дублирования, чередующиеся между собой.

Это означает, что на всем протяжении вокальной партии отдельные фрагменты ее могут опираться, предположим, на сопровождение с дублированием, а другие — на сопровождение без дублирования. В практике аранжировки такой вид рассматривается как средство достижения определенной художественной выразитель-

ности, особенно в тех случаях, когда дублирование голоса применяется как поддержка при движении вокальной партии к кульминациям, и непосредственно в звучании самих кульминационных «вершин».

Весьма точно характеризует это положение Н. А. Римский-Корсаков, который пишет, что в «моментах, требующих большого... подъема и голосовой полнозвучности... сопровождение должно поддерживать певца соответствующим подъемом и усилением... звучности»[1].

В этих случаях, несмотря на некоторую потерю тембровой индивидуальности, вокальная партия, дублируемая инструментальными средствами, несомненно, приобретает поддержку в своем динамическом развитии и более полной силе звучания в кульминационных эпизодах.

Необходимо отметить, что рассматриваемое нами комбинированное инструментальное сопровождение имеет широкое применение при аранжировке песен, структура которых складывается из запева и припева. В этих случаях сопровождение в запеве обычно аранжируется без дублирования вокала, а сопровождение в припеве — с дублированием.

Естественно, что рассмотренные виды инструментального сопровождения вокала не являются единственно возможными. Ознакомление с ними — основа для творческих поисков и новых решений, которые могут привести к созданию каких-либо других структур инструментального сопровождения.

Формы изложения инструментального сопровождения вокала

Любой из рассмотренных видов инструментального сопровождения может быть воплощен либо в с ж а т о й, либо в р а з в е р н у т о й формах изложения музыкального материала аранжируемой песни.

Сжатая форма представляет собой все время повторяющееся одно и то же инструментальное сопровождение во всех вокальных проведениях. Она не предусматривает какие-либо вариантные изменения музыкальной ткани.

Развернутая форма представляет собой такую аранжировку, в которой каждое вокальное проведение имеет свое, самостоятельное сопровождение. Она строится по

[1] Р и м с к и й - К о р с а к о в Н. А. Основы оркестровки, с. 97.

принципу вариантности, в основе которой лежит постоянное изменение и развитие музыкальной ткани, дает возможность значительно обогатить и разнообразить звучание ансамбля, способствует более полному и глубокому раскрытию эмоционально-выразительных сторон аранжируемой песни.

Развернутая форма чаще всего воплощается в следующих видах:

1. Различные варианты музыкальной ткани инструментального сопровождения имеют место только в запевах. В припевах же инструментальное сопровождение остается неизменным. В запевах вариантность инструментального сопровождения каждый раз достигается путем изменения фактуры, введения в музыкальную ткань (или исключения из нее) каких-либо элементов и изменения видов их изложения.

2. Различные варианты музыкальной ткани инструментального сопровождения имеют место не только в запевах, но и в припевах. В данном случае мы сталкиваемся не с частичным, а более полным, сквозным, развитием всего музыкального материала сопровождения.

3. Встречаются и такие песни, число куплетов в которых больше трех. Например, в песне «Полюшко» (слова В. Гусева, музыка Л. Книппера) десять куплетов, в известных песнях «Катюша» (слова М. Исаковского, музыка М. Блантера) и «У деревни Крюково» (слова С. Острового, музыка М. Фрадкина) по пять куплетов. Таких примеров можно привести очень много.

В этих случаях перед аранжировщиком возникает проблема выбора формы аранжировки — сжатой или развернутой. В многокуплетных песнях применение сжатой формы может привести к монотонности и однообразию звучания сопровождения, а в развернутой — к его пестроте. Поэтому в многокуплетных песнях рекомендуется создавать два-три варианта сопровождения и чередовать их между собой. Это поможет избежать как монотонности, так и чрезмерной пестроты звучания.

4. К развернутой форме при определенных обстоятельствах можно иногда отнести и сжатую форму, если в последней, оставив общую структуру сопровождения без изменений, при каждом очередном вокальном проведении придавать тем или иным элементам, предположим, другую тембровую окраску, другое регистровое расположение, другие виды их изложения.

ГЛАВА 3

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОВЕДЕНИЯ

К инструментальным проведениям относятся:

вступления к песням;

интерлюдии (связки) между вокальными проведениями;

эпизоды, построенные на инструментальном изложении вокального материала;

заключения (завершающие инструментальные построения).

Указанные инструментальные проведения имеют между собой сходные черты. Сходство это заключается в общности принципов и приемов присочинения и введения их в музыкальную ткань сопровождения вокала, в единстве тех технологических правил и практических приемов, которые применяются для их изложения, в однотипности фактуры (в большинстве случаев — гомофонно-гармонической) и т. п.

С другой стороны, каждое из названных выше инструментальных проведений имеет свое назначение, свою специфику и может занимать только строго определенное, отведенное ему место в рамках всей структуры сопровождения вокала.

Рассмотрим эти проведения, принципы их присочинения и введения в музыкальную ткань.

Вступления представляют собой более или менее развитые инструментальные прелюдии, которые могут излагаться как всеми инструментальными средствами ансамбля, так и какой-либо их частью или отдельными солирующими инструментами. Использование же тех или иных инструментов для изложения вступлений находится в прямой зависимости от характера вступления и определяется творческими планами аранжировщика.

Вступления в свою очередь подразделяются на:

1. Тематические — построенные на использовании отдельных фрагментов (частей) или интонационных оборотов музыкального материала песни.

2. Свободные — тематически и интонационно не связанные с музыкальным материалом песни.
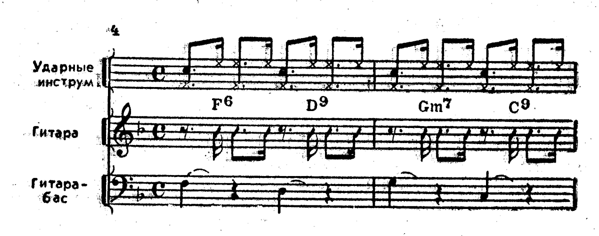
3. Ритмогармонические — построенные на изложении только ритмизированной гармонии. Ритмическая конструкция таких вступлений обычно опирается на основную ритмическую схему сопровождения.

4. Комбинированные — в которых первый или второй виды вступлений объединяются с третьим. В таком случае ритмогармоническое вступление утрачивает свое самостоятельное значение и выполняет роль связки между тематическим или свободным вступлениями и вокалом.
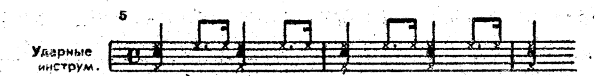
В тематических вступлениях, как указывалось ранее, используются либо отдельные интонационные обороты песни, либо, что встречается гораздо чаще, какие-то более развитые в тематическом отношении мелодические построения, представляющие собой отдельные фрагменты мелодии песни. Для таких вступлений обычно берется несколько заключительных тактов припева (если в песне имеются запев и припев) или же куплета, если припева нет.

Свободные вступления довольно часто специально сочиняются аранжировщиком. Вот здесь-то от него и требуются определенный уровень владения композиторской техникой, высокая степень художественного вкуса, глубокое знание и осмысление музыкального и литературного материала аранжируемой песни. Естественно, что характер и выразительность присочиняемых свободных вступлений, фактура и инструментальные средства, используемые для их изложения, должны способствовать раскрытию образности и жанровой направленности песни.

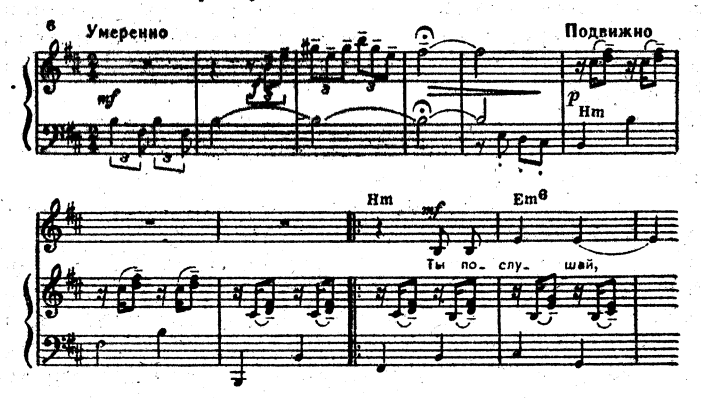
Ритмогармонические вступления (обычно протяженностью от двух до четырех, а иногда и до шести, восьми тактов) предполагают изложение ритмизированной гармонии, предваряющей вступление вокала теми инструментальными средствами, которые выбирает аранжировщик. В предлагаемом примере для этой цели используются гитара, бас-гитара и ударные инструменты.



Изложение подобного рода вступлений возможно и средствами только одних ударных инструментов.
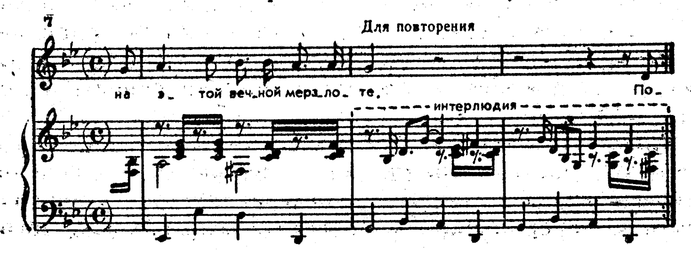


В комбинированных вступлениях их ритмогармоническая часть размещается после тематического или свободного вступлений, как бы продолжая их развитие, приводящее к началу звучания вокала.



В практике аранжировки различных песен может иметь место присочинение небольших инструментальных интерлюдий (связок), располагаемых между вокальными проведениями.

Такие интерлюдии способствуют развитию музыкальной драматургии сопровождения. Представляя собой небольшие мелодические построения, они создаются на основе интонационных или ритмических оборотов музыкального материала песни. Если рассматривать эти интерлюдии с точки зрения особенностей их структуры, то они представляют собой своеобразные мостики между вокальными проведениями. Интерлюдии как бы развивают предшествующий музыкальный материал и подготавливают начало очередного вокального проведения.



Довольно часто в оригиналах аранжируемых песен отсутствуют эпизоды, построенные на полном или частичном изложении материала вокальной партии инструментальными средствами.

Эти эпизоды вводятся в общую структуру сопровождения чаще всего после вокальных проведений. Они придают музыкальному материалу новое качество звучания, создают моменты инструментальных кульминаций, служат средством развития музыкального материала, выражают общий характер и эмоциональный настрой аранжируемой песни.

Эпизоды можно разделить на следующие виды:

а) имеющие гомофонно-гармонический склад изложения, без элементов педализации и полифонии;

б) имеющие такой же склад, но уже обогащенные элементами полифонии и педализации.

Оба указанных вида эпизодов часто имеют туттийный характер, так как для изложения их обычно привлекаются все без исключения инструментальные средства того или иного ансамбля. Такие туттийные эпизоды могут иметь место в аранжировках гимнических, торжественных, маршеобразных песен патриотического или гражданского содержания, хотя не исключаются и в песнях других жанровых направлений.

Следует отметить, что эпизоды, как таковые, могут быть, конечно, не только туттийные. Довольно часто встречаются эпизоды, мелодия которых излагается каким-либо солирующим инструментом, поддерживаемым только ритмогармоническим сопровождением или вообще только солирующим инструментом без сопровождения.

Для эпизодов, в которых занята лишь часть инструментальных средств ансамбля, характерна общая камерность звучания. Обычно они находят место в народных, лирических, эстрадных песнях.

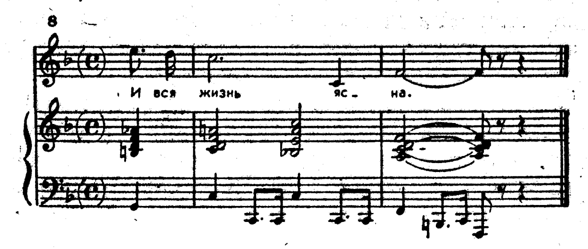
Во всяком случае выбор того или иного вида эпизода — вопрос творческий, который может быть правильно решен только в том случае, если будут учитываться характер, содержание и жанровая направленность аранжируемой песни.

Наряду с вступлениями, интерлюдиями и эпизодами составной частью аранжировки являются заключения (заключительные такты), представляющие собой построения, завершающие излагаемый музыкальный мате-

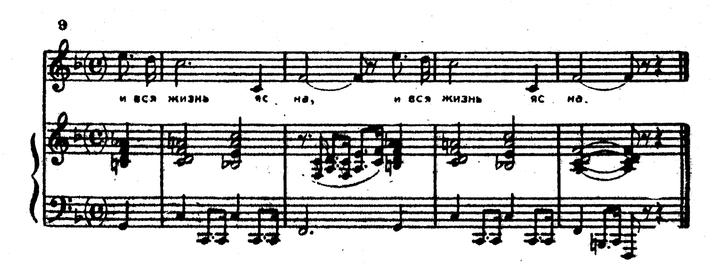
риал. Заключения, как один из видов инструментальных проведений, связаны с вокальным материалом, содержанием литературного текста и вытекают из предшествующей им аранжировки сопровождения.

Рассмотреть все виды заключений песен, встречающихся в композиторской практике и аранжировке, не представляется возможным. Вместе с тем если классифицировать наиболее часто встречающиеся, то их можно разделить на следующие виды:

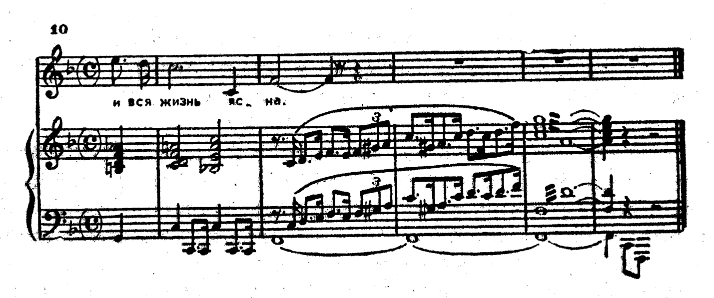
а) заключения, в которых завершением музыкального материала песни служит одновременное окончание звучания ее мелодии и текста в полном соответствии с оригиналом;



б) заключения, построенные на нескольких повторениях завершающей музыкальной фразы с ее текстом. Такие заключения могут иметь место в оригиналах аранжируемых песен или, если это вызывается творческой необходимостью, создаваться аранжировщиком;



в) заключения, в которых после окончания звучания основной мелодии и текста прибавляется дополнительно несколько завершающих тактов в инструментальном изложении. Такие завершающие такты могут иметь место как в оригинале, так и быть присочинены аранжировщиком.



Музыкальный материал заключений, так же как вступлений, интерлюдий и эпизодов, может излагаться по усмотрению аранжировщика либо всеми инструментальными средствами ансамбля, либо какой-то их частью или отдельными солирующими инструментами.

ГЛАВА 4

СТРУКТУРНЫЕ СХЕМЫ АРАНЖИРОВКИ СОПРОВОЖДЕНИЯ ВОКАЛА

Известно, что основу репертуара вокально-инструментальных и эстрадных инструментальных ансамблей составляют лучшие песни советских композиторов, в частности песни патриотического, гражданского содержания. Кроме того, в репертуаре этих ансамблей значительное место занимают песни народов СССР и стран социалистического содружества, а также различные жанровые, эстрадные, шуточные, лирические песни.

Музыкальный материал песен всегда связан с поэтическим текстом, который выражает не только характер, содержание, художественную образность и жанровую направленность той или иной песни, но и, что очень важно, играет определенную роль в организации ее музыкальной формы.

Как показывает практика, большинство песен имеет структуру, включающую в себя два раздела — запев и припев, но часто встречаются песни, состоящие из одного раздела — только куплета.

Однако запев и припев в одной песне могут быть написаны каждый в какой-то определенной музыкальной форме и в таком случае будут иметь свою структуру, отличающуюся от структуры сопредельного раздела.

Таким образом, аранжировка любой песни связана не только с ее конкретной музыкальной формой, но и с количеством вокальных проведений (по содержанию литературного текста), а также и с инструментальными проведениями (вступления, интерлюдии, эпизоды, заключения), которые в соответствии с планами аранжировщика имеют место в создаваемой партитуре сопровождения. Совокупность названных факторов дает возможность создания структурных схем аранжировки сопровождения в различных по своей структуре песнях.

Такие структурные схемы раскрывают как драматургическую связь между собой вокальных и инструментальных проведений, так и порядок их чередования.

Ниже предлагаются некоторые виды структурных схем, которые в какой-то мере универсальны, так как дают возможность их внутренней перестройки, то есть включения либо исключения тех или иных вокальных и инструментальных проведений.

СТРУКТУРНЫЕ СХЕМЫ АРАНЖИРОВКИ ПЕСЕН, ВКЛЮЧАЮЩИХ В СЕБЯ ЗАПЕВ И ПРИПЕВ

Таблица 1. Без инструментального эпизода

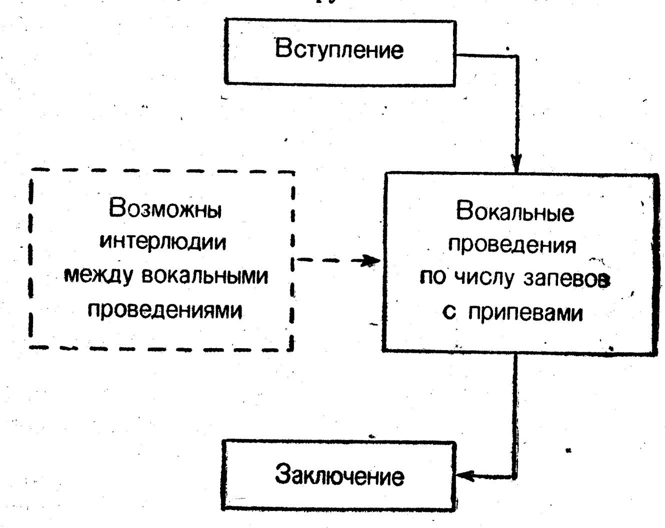


Таблица 2. Инструментальный эпизод построен на музыкальном материале запева

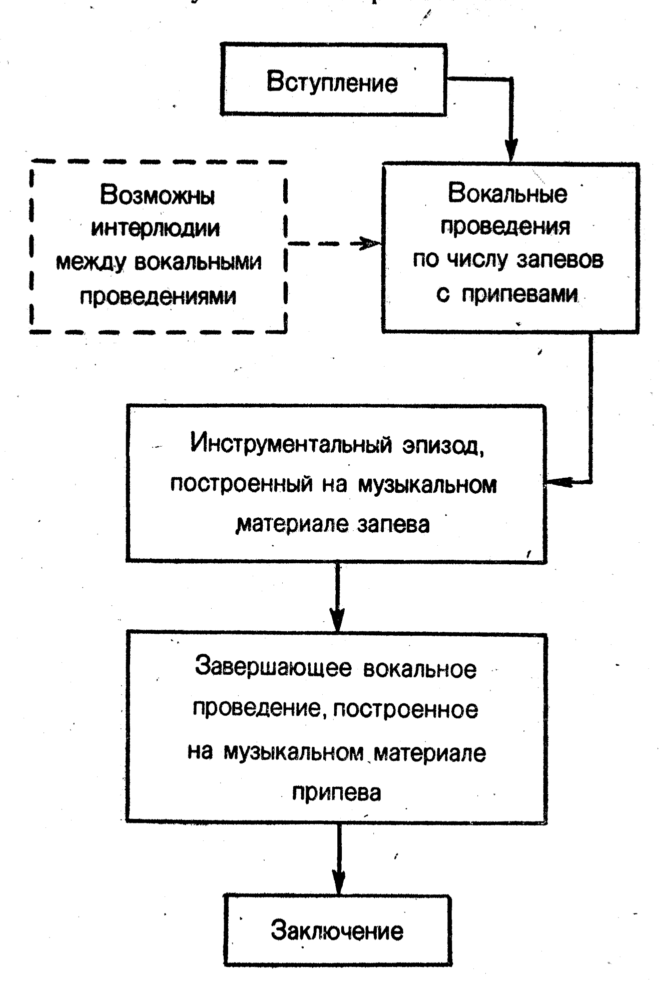
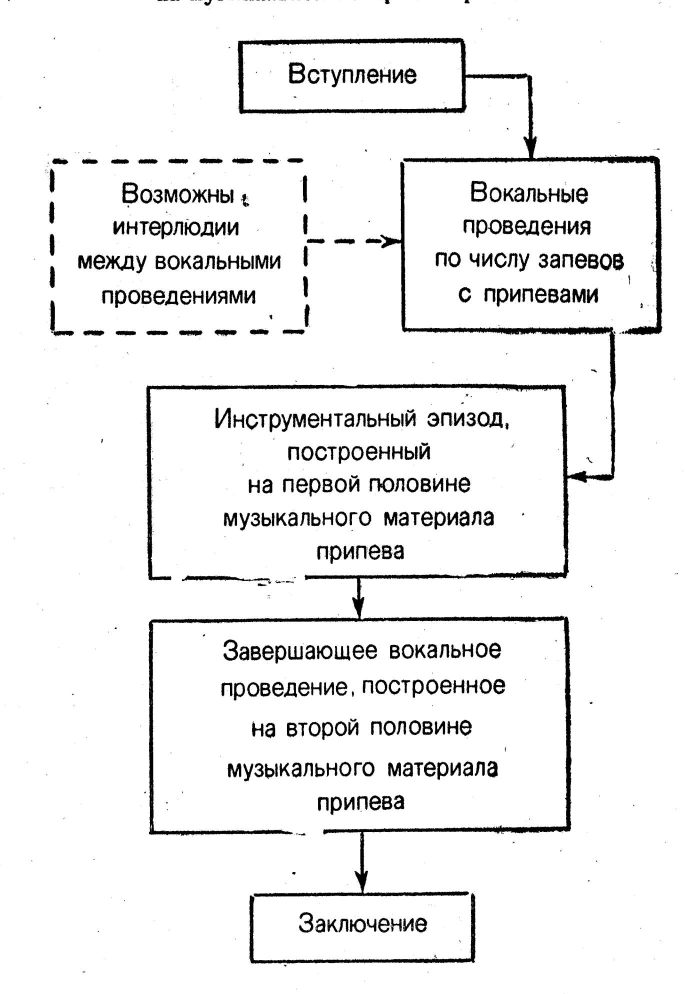


Таблица 3. Инструментальный эпизод построен на музыкальном материале припева



СТРУКТУРНЫЕ СХЕМЫ АРАНЖИРОВКИ ПЕСЕН, СОСТОЯЩИХ ИЗ КУПЛЕТОВ БЕЗ ПРИПЕВОВ

Таблица 4. Без инструментального эпизода

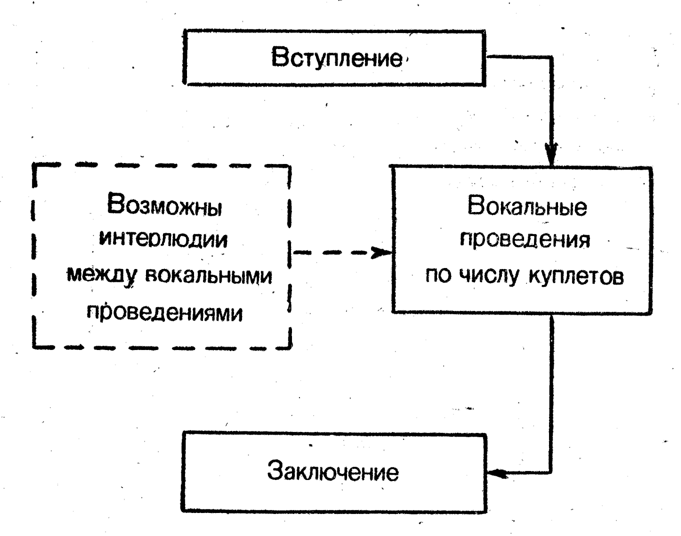
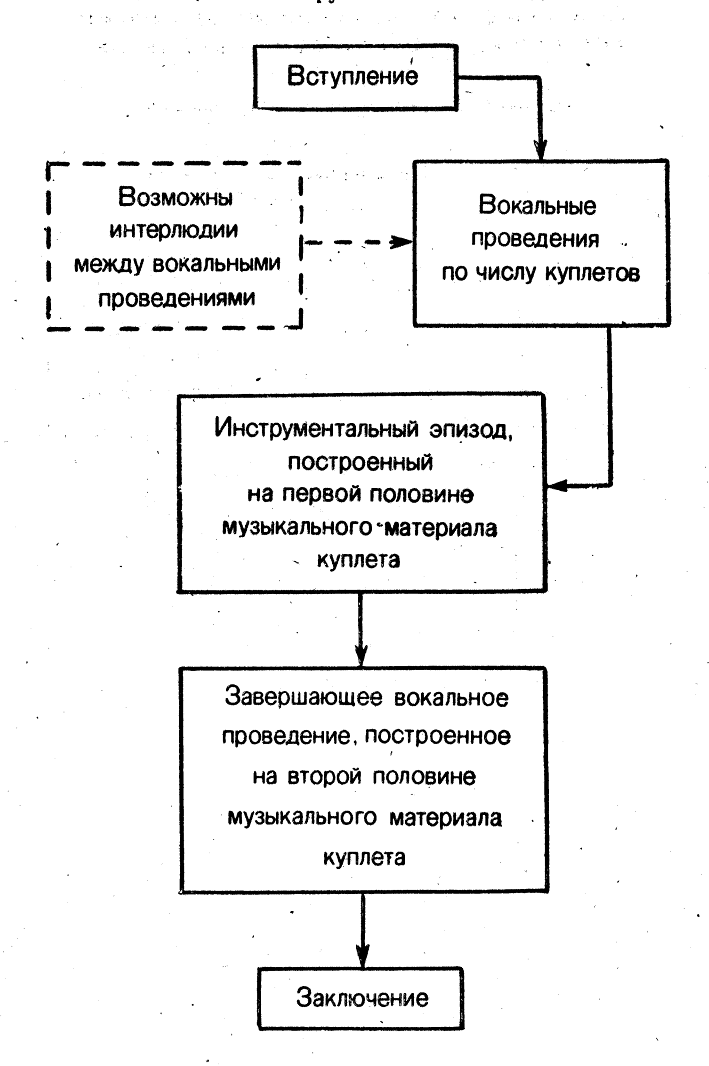


Таблица 5. С инструментальным эпизодом



СТРУКТУРНЫЕ СХЕМЫ АРАНЖИРОВКИ ОДНОКУПЛЕТНЫХ БЕЗ ПРИПЕВА ПЕСЕН

Таблица 6. Без инструментального эпизода

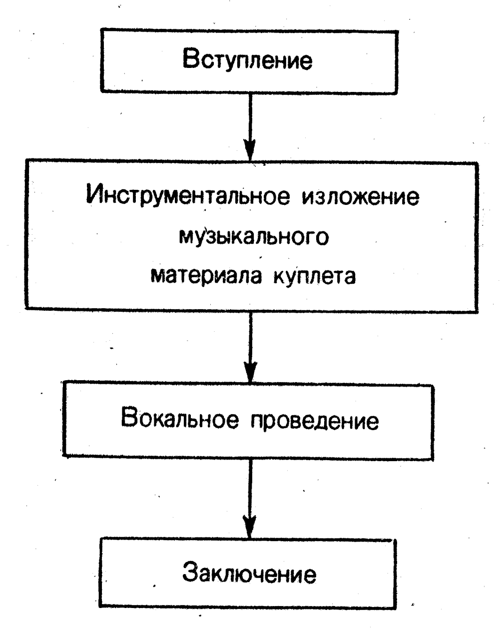
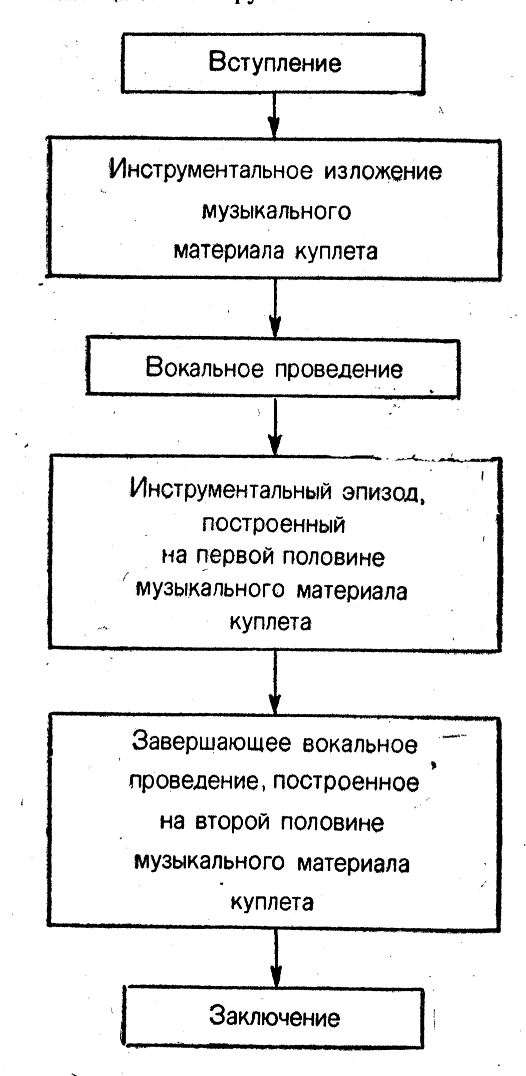


Таблица 7. С инструментальным эпизодом



СТРУКТУРНЫЕ СХЕМЫ АРАНЖИРОВКИ ОДНОКУПЛЕТНЫХ С ЗАПЕВОМ И ПРИПЕВОМ ПЕСЕН

Таблица 8. Без инструментального эпизода

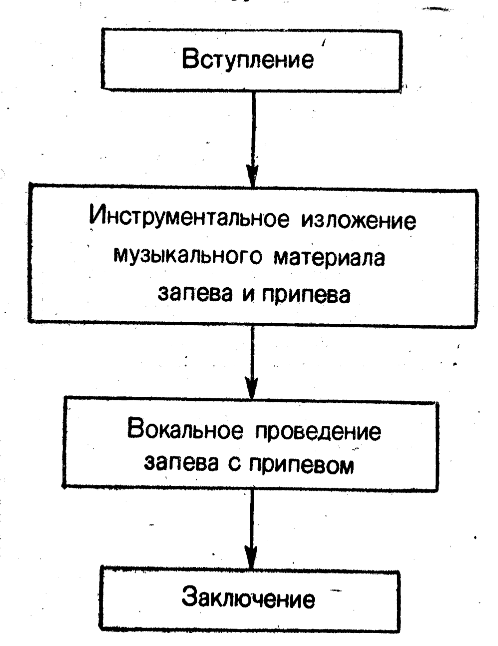


Таблица 9. Инструментальный эпизод построен на музыкальном материале запева

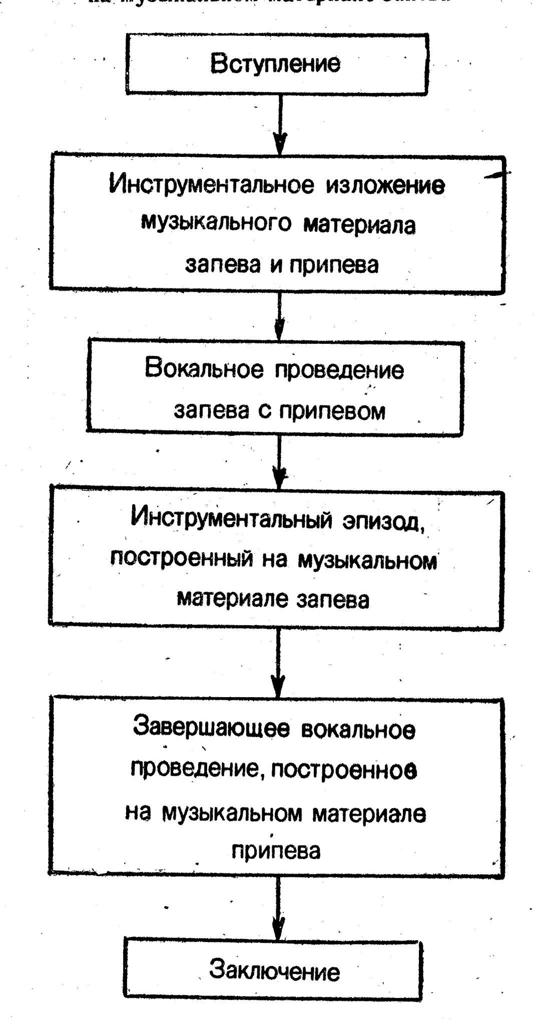
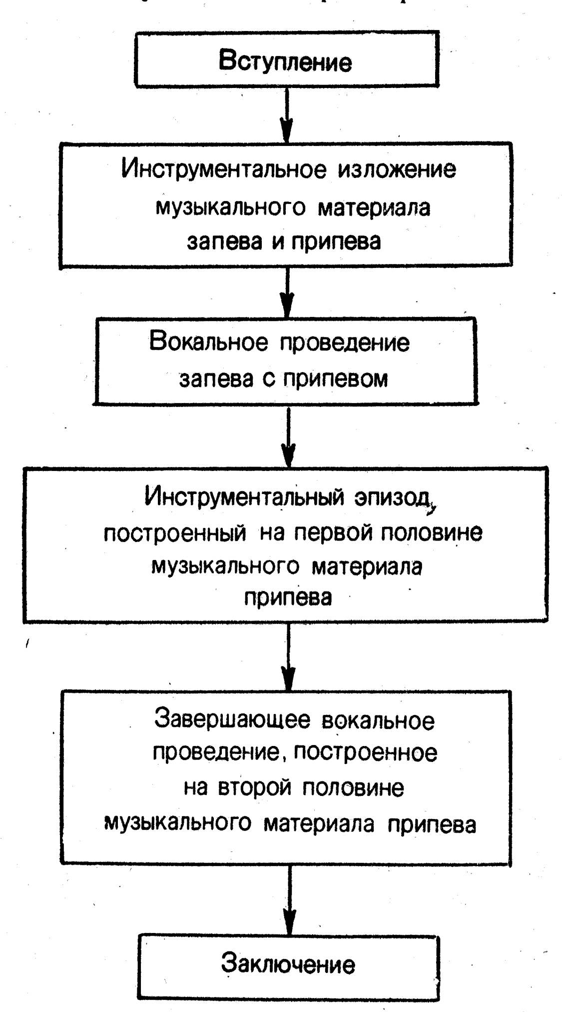


Таблица 10. Инструментальный эпизод построен на музыкальном материале припева



Таковы некоторые структурные схемы аранжировки различных песен. Естественно, что предложенные схемы не являются единственными. Их следует рассматривать как основу для творческих поисков новых видов структурных схем аранжировки.

Весьма существенным моментом является также и планирование аранжировки, касающееся всех аспектов, связанных с формированием и организацией фактуры каждой из составных частей структурных схем, и, кроме того, дающее также возможность детализировать партитуру сопровождения.

Планирование аранжировки позволяет более точно и целенаправленно программировать общий характер, выразительность и колорит звучания сопровождения.

Планированием охватываются следующие аспекты:

а) вид и форма сопровождения вокала;

б) распределение вокальных и инструментальных средств для изложения элементов музыкальной ткани песни, сопровождения, инструментальных проведений в каждой из составных частей структурной схемы;

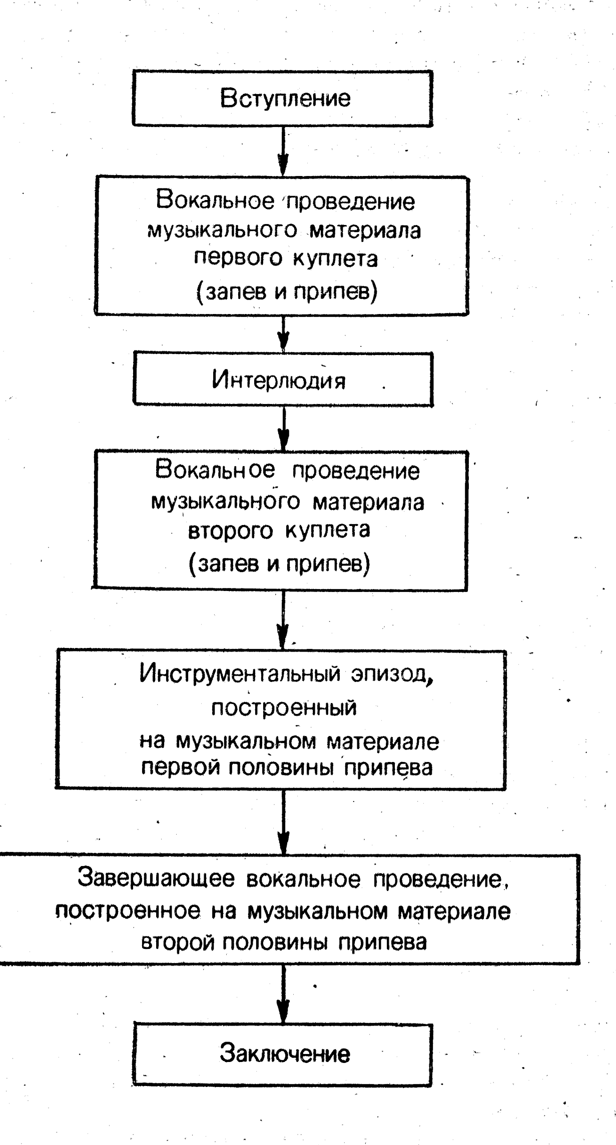
в) решение вопросов, связанных с тем, каким образом будут излагаться различные элементы сопровождения при взаимодействии между собой.

Рассмотрим эти положения более детально.

Например, аранжировщиком принято решение применить сопровождение без дублирования вокала и вместе с этим развернутую форму изложения музыкального материала аранжируемой песни, структура которой включает в себя два куплета (в соответствии с литературным текстом), каждый из которых имеет запев и припев. Одновременно аранжировщик принимает решение ввести в структурную схему интерлюдию между куплетами и инструментальный эпизод, который будет построен на музыкальном материале первой половины припева. Таким образом, на основании принятых решений аранжировщик формирует структурную схему предстоящей аранжировки этой песни, которая будет выглядеть в данном случае так, как указано в табл. 11.

После составления структурной схемы решается вопрос, связанный с распределением вокальных и инструментальных средств. Это необходимо для изложения различных элементов музыкальной ткани каждой из составных частей структурной схемы.

Таблица 11



Решение этого вопроса находится в прямой зависимости от конкретного инструментального состава ансамбля, для которого делается аранжировка.

Установим, что инструментальный состав первого ансамбля включает в себя гитару, которая может использоваться как для изложения ритмизированной гармонии, так и мелодии, бас-гитару, электроорган и ударные инструменты. Вокалистами здесь являются инструменталисты — участники ансамбля.

Инструментальный состав второго ансамбля, предположим, включает в себя саксофон (любую из разновидностей семейства саксофонов) и трубу, гитару, которая так же как и в первом ансамбле, может использоваться как для изложения ритмизированной гармонии, так и мелодии, бас-гитару, электроорган и ударные инструменты. В этом ансамбле вокал представлен отдельным исполнителем или вокальной группой.

Теперь, когда установлены инструментальные составы ансамблей, взятых нами в качестве примера, аранжировщик может приступить к распределению вокальных и инструментальных средств, для изложения музыкальной ткани всех частей структурной схемы.

Рассмотрим, как практически осуществляется такое распределение.

Ансамбль без духовых инструментов

В с т у п л е н и е может быть изложено либо всеми инструментами этого ансамбля, либо какой-то их частью. Решение этого вопроса зависит от аранжировщика, который обязан учитывать характер музыкального материала песни и вступления к ней. Если используется вступление, имеющееся в оригинале аранжируемой песни, тогда инструментальные средства распределяются таким образом, чтобы были изложены все элементы музыкальной ткани вступления (мелодия, гармония, ритмический рисунок и т. п.). Если же вступление присочиняется аранжировщиком, то в этом случае производится такое распределение инструментальных средств, которое обеспечит необходимое звучание присочиненного вступления.

В о к а л ь н о е   п р о в е д е н и е   м у з ы к а л ь н о г о   м а т е р и а л а   п е р в о г о   к у п л е т а. Например, изложение вокальной партии запева может быть поручено одному из исполнителей ансамбля, а припева — всем ис-

полнителям. Возможен вариант, когда вокальный материал как запева, так и припева излагается сразу всеми исполнителями. Это менее желательно, особенно если материал излагается в унисон, ибо тогда отсутствует контраст в сопоставлении звучания. Гораздо лучше будет изложить запев в унисон (одноголосно), а припев — в двух- или трехголосии.

При распределении инструментальных средств, направляемых для изложения различных элементов музыкальной ткани сопровождения, не предусматривается использование их для дублирования вокала. Например, может быть принято такое решение: гитаре поручается изложение ритмизированной гармонии во взаимодействии с бас-гитарой и ударными инструментами в рамках установленной аранжировщиком ритмической схемы сопровождения. Электрооргану — изложение элементов полифонии (контрапунктирующие мелодии, заполнения). В данном случае изложение контрапунктирующей мелодии целесообразно осуществить либо одноголосно, либо в виде октавного удвоения.

11

Вокал
При- вык-ли мы, хо-тя не сра-зу, к не-бро-ской здешней кра-со-те.
Ударн. инстр.
Gm D7 Gm D7 Gm G7 Cm
Гитара
Орган
Гитара-бас

Следует заметить, что если будет принято решение в первом куплете поручить электрооргану изложение полифонических элементов, то при планировании аранжировки второго куплета ему лучше поручить изложение какой-либо другой функции, например элементов педализации.
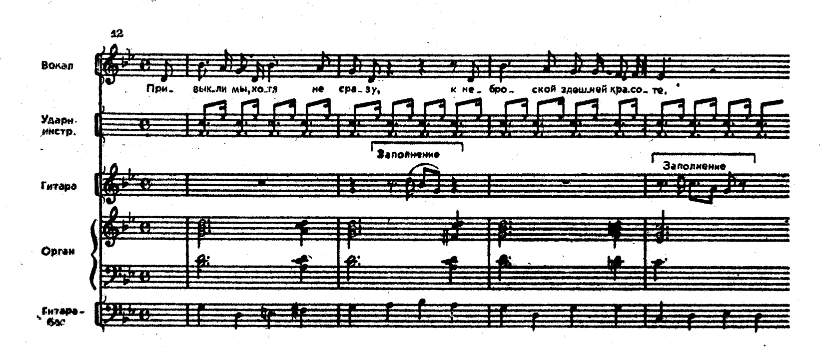
Интерлюдия. Если интерлюдия имеется в оригинале, изложение ее элементов (мелодии, гармонии, ритмического рисунка и т. п.), так же как и во вступлении, аранжировщик поручает назначенным им для этой цели инструментам.

Если же интерлюдия отсутствует в оригинале, а аранжировщик считает ее присутствие в партитуре сопровождения желательным, тогда он сам присочиняет ее и изложение поручает инструментам, которые по его мнению необходимы.

Вокальное проведение музыкального материала второго куплета. Во втором куплете следует сделать другую аранжировку сопровождения, отличающуюся от аранжировки первого куплета, так как в основу структуры аранжировки была положена развернутая форма сопровождения.
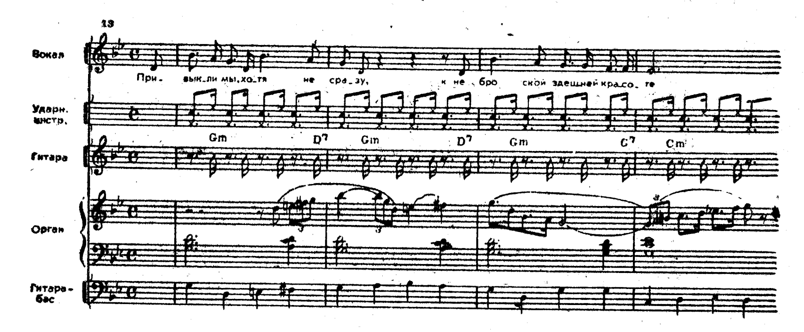
Поэтому, если в начале электроорган излагал контрапунктирующую мелодию, то теперь, для создания эффекта большей наполненности звучания сопровождения, ему желательно поручить изложение педализирующих элементов. В этом случае предпочтение следует отдать не одноголосной педализации в виде отдельных протянутых звуков, а многоголосной, в виде протянутых аккордов, примерно так, как показано в примерах 3а и 3б.

Гитара может использоваться двояко: либо она повторяет свою партию из первого куплета, то есть излагает ритмизированную гармонию, либо (при условии изложения педализирующих элементов электроорганом) ей лучше поручить изложение полифонических элементов, например заполнений.
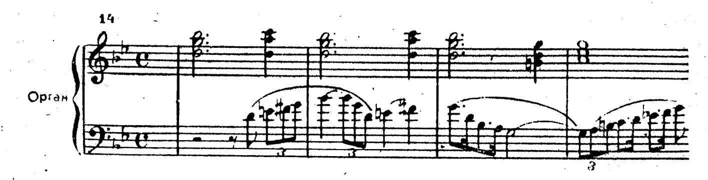


Следует заметить, что, если аранжировщиком было бы принято решение применить не развернутую, а сжатую форму сопровождения, электрооргану можно было бы поручить изложение и полифонических, и педализирующих элементов одновременно.

Для этого педализирующие элементы фиксируются в нотном тексте партии органа для исполнения их левой рукой, а полифонические — правой.

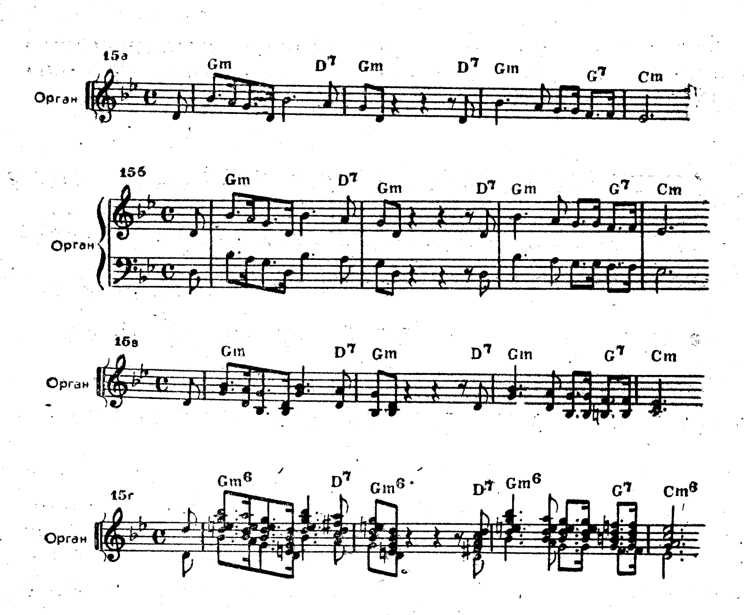


Также возможно изложение педализирующих элементов в более высоком регистре, нежели тот, в котором они были расположены в предыдущем варианте, при условии расположения их над контрапунктирующей мелодией. Такой вид изложения придает звучанию более светлый, нарядный и легкий характер.



Инструментальный эпизод. Как планировалось в структурной схеме, инструментальный эпизод должен строиться на музыкальном материале первой половины вокальной партии припева.

Фактура, насыщенность звучания и использование тех или иных инструментальных средств для изложения инструментального эпизода устанавливаются аранжировщиком, который в решении этого вопроса опирается на характер, содержание и стилистическую направленность песни. Следует учитывать, что если изложение основной мелодии (тематического материала) инструментального эпизода будет поручено электрооргану, то он может излагать ее одноголосно, в виде октавного удвоения, в мелодическом двухголосии или в аккордовом складе.



Из указанных видов изложения основной мелодии инструментального эпизода наибольшей степенью рельефности звучания обладает одноголосное изложение или изложение в октавном удвоении. Мелодическое двухголосие имеет меньшую степень рельефности, а довольно часто применяемый аккордовый склад придает звучанию массивность и густоту.

Если же изложение основной мелодии инструментального эпизода поручается гитаре, то для большей рельефности звучания и удобства исполнения эту мелодию лучше излагать одноголосно.

Завершающее вокальное проведение. Это проведение строится на музыкальном материале второй половины припева, что установлено структурной схемой. Поэтому здесь по усмотрению аранжировщика может быть использовано инструментальное сопровождение второй половины припева, взятое из первого или второго вокального проведения, либо же создан новый вариант.

Заключение. Здесь, как показывает исполнительская практика, в подавляющем большинстве случаев, в зависимости от вида самого заключения, как правило, участвуют все инструментальные средства ансамбля.

Если же заключение потребует для своего изложения какой-то части инструментальных средств, тогда решение принимает аранжировщик, учитывая при этом характер музыкального материала заключения.

Таковы основные положения, касающиеся практического воплощения структурной схемы аранжировки сопровождения вокала для ансамбля этого вида. Следует заметить, что довольно часто в составе таких ансамблей применяются не две, а три гитары, что позволяет сделать аранжировку несколько иначе, чем было рассмотрено выше. В ансамбле, имеющем три гитары, при изложении ритмизированной гармонии одной из гитар и взаимодействии ее с бас-гитарой и ударными инструментами уже складывается так называемая ритмическая секция, обеспечивающая изложение всей ритмогармонической основы сопровождения. Тогда уже не только электрооргану, но и другой гитаре аранжировщик может поручать изложение таких элементов музыкальной ткани сопровождения, как мелодия, полифония, фигурация и т. п.

Наличие трех гитар, безусловно, расширяет рамки исполнительских возможностей этого вида ансамбля и способствует созданию более развитой структуры сопровождения.

Возьмем, к примеру, вокальные проведения. Здесь может сложиться такая схема аранжировки, в которой инструменты, входящие в ритмическую секцию, заняты только изложением ритмогармонической основы песни. Тогда в первом вокальном проведении электрооргану, предположим, можно поручить изложение педализации, а второй гитаре — контрапунктирующих мелодий или заполнений. Во втором — электроорган может излагать элементы полифонии, а гитара — педализировать музыкальную ткань.

Ансамбль с духовыми инструментами

Структурная схема аранжировки сопровождения для этого ансамбля такая же, как и для предыдущего. Различие же между ними заключается в большем количестве инструментальных средств и исполнительских возможностей, а также и в том, что здесь исполнители-инструменталисты не выступают в качестве вокалистов.

Рассмотрим, как может быть осуществлено примерное распределение вокальных и инструментальных средств в этом ансамбле.

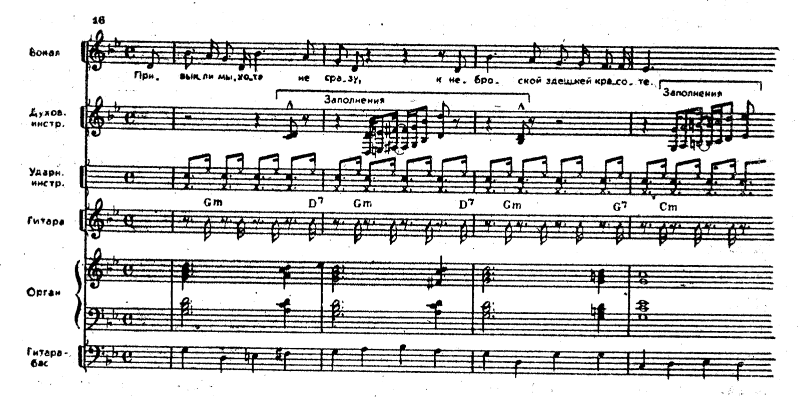
В с т у п л е н и е. Распределение инструментальных средств для изложения музыкального материала вступления во многом схоже с распределением инструментальных средств в предыдущем ансамбле. Вместе с тем наличие духовых инструментов значительно обогащает тембровую палитру звучания, дает возможность аранжировщику оперировать более широким кругом различных соединений инструментов между собой.

В о к а л ь н о е п р о в е д е н и е м у з ы к а л ь н о г о м а т е р и а л а п е р в о г о к у п л е т а. Аранжировщик распределяет певцов для изложения всех вокальных проведений в соответствии со своими творческими намерениями, учитывая при этом их реальное количество. При нескольких солистах-вокалистах он может поручить изложение запева как в первом, так и во втором куплетах кому-либо одному из них, а исполнение припева — остальным. Если же в ансамбле только один вокалист, тогда аранжировщик может все запевы поручить ему, а к исполнению припевов подключить какую-то часть исполнителей-инструменталистов. Возможен вариант, в котором изложение вокала в двух куплетах полностью (запев и припев) может быть осуществлено только одним солистом-вокалистом. Во всяком случае, повторяем, распределение вокальных средств — вопрос творческий, а не только технологический, решение его целиком и полностью зависит от творческих целей и плана аранжировки.

Что касается распределения инструментальных средств для участия их в сопровождении вокала, то здесь тоже могут иметь место несколько вариантов. Однако чаще всего находит применение такое распределение инструментальных средств, при котором гитара, бас-гитара и ударные инструменты (составляющие ритмическую секцию) излагают ритмогармоническую основу песни, а остальные инструменты (духовые и электроорган) — элементы полифонии, педализации, различные виды фигураций и т. п.

Говоря о первом вокальном проведении, в принятой нами структурной схеме можно было бы, предположим, установить такой вариант, в котором инструменты, составляющие ритмическую секцию, излагали бы ритмо-

гармоническую основу песни, педализацию излагал бы электроорган, а заполнения — духовые инструменты[1].



В предложенном варианте такое распределение инструментов и функций, выполняемых ими, распространяется как на запев, так и на припев, то есть эти два раздела будут иметь одинаковую по окраске и характеру звучания аранжировку.

Для того чтобы избежать однообразия в звучании, которое неминуемо возникнет, будет более целесообразно сопровождение в запеве аранжировать по предложенной схеме, а в припеве поменять инструменты и функции местами, то есть электрооргану поручить изложение элементов полифонии, а духовым инструментам — педализацию.

Интерлюдия. Здесь следует полностью руководствоваться теми положениями, которые определяют правила и технологические приемы аранжировки интерлюдий в предыдущем ансамбле, но уже с учетом инструментального состава ансамбля второго вида.

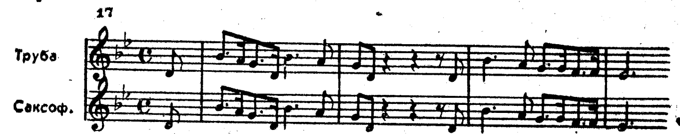
Вокальное проведение музыкального материала второго куплета. Можно, конечно, повторить тот же вариант, который был уже осуществлен в первом куплете. Но смысл развернутой формы сопровождения требует создания другой аранжировки. Поэтому если в запеве первого куплета электроорган излагал элементы педализации, а в припеве — полифонии, то здесь следует сделать наоборот, то есть в запеве поручить электрооргану изложение полифонических элементов, а в припеве — педализирующих. То же касается и духовых инструментов, которые в запеве второго куплета будут уже излагать элементы педализации, а в припеве — полифонии.

[1] Начиная с примера 16 партии духовых инструментов приводятся в действительном звучании, без транспозиции.

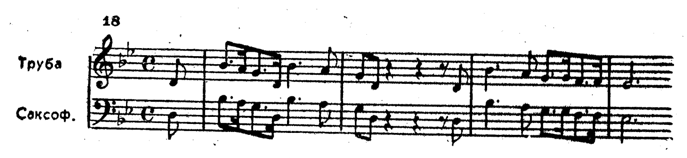
Инструментальный эпизод. Так же как и в структурной схеме сопровождения, составленной для предыдущего ансамбля, инструментальный эпизод строится на музыкальном (тематическом) материале первой половины припева. В данном случае полностью сохраняют силу правила и технологические приемы аранжировки инструментального эпизода, установленные для предыдущего вида ансамбля, но уже с учетом инструментального состава ансамбля второго вида.

Хочется обратить внимание на то обстоятельство, что если изложение основной мелодии будет поручено духовым инструментам, в данном случае саксофону и трубе, то они могут излагать ее:
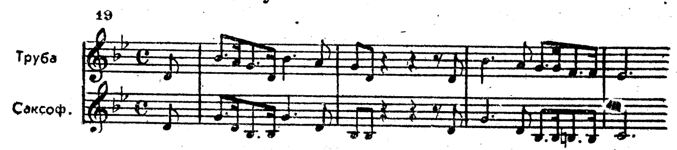
В унисон.



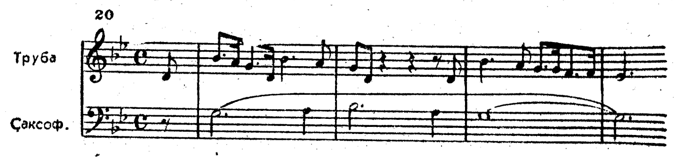
В виде октавного удвоения.



В мелодическом двухголосии.



С педализирующим голосом.



По усмотрению аранжировщика, изложение основной мелодии инструментального эпизода может быть поручено и отдельно каждому из духовых инструментов, которые выступают уже в качестве солирующих.

Завершающее вокальное проведение. Здесь также следует руководствоваться теми положениями, которые определяют аранжировку аналогичного проведения в предыдущем виде ансамбля, но уже с учетом инструментального состава ансамбля второго вида.

Заключение. В основе аранжировки заключения для ансамбля с духовыми инструментами лежат те же положения, которые определяли аранжировку этой части структурной схемы в предыдущем виде ансамбля.

Рассмотренные варианты планирования аранжировки сопровождения вокала в двух видах ансамблей, взятых нами в качестве примера, естественно, не следует считать единственными. Ознакомление с ними показывает значение и важность планирования как главного фактора в процессе формирования не только общей структурной схемы аранжировки сопровождения, но и в детальной разработке и организации структуры музыкальной ткани всех составных частей общей структурной схемы.

Хочется подчеркнуть, что подробное планирование процесса аранжировки сопровождения вокала дает возможность программировать все контактные связи между элементами музыкальной ткани, а это в свою очередь играет исключительно важную роль в достижении требуемой выразительности звучания ансамбля.

Как уже указывалось, приведенные варианты планирования не являются единственно возможными. Их следует рассматривать как определенную основу для творческих поисков и решений, создания новых вариантов.

ГЛАВА 5
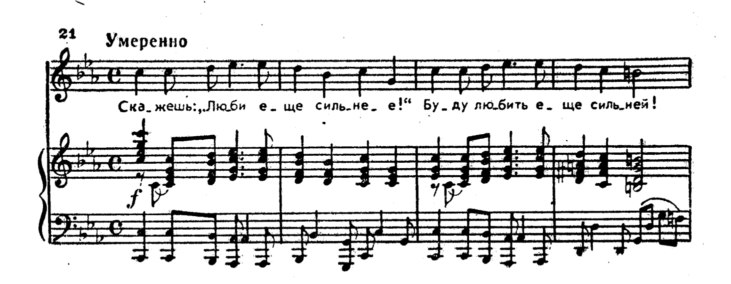
ПЕРЕРАБОТКА ОРИГИНАЛА АРАНЖИРУЕМОЙ ПЕСНИ

Известно, что перед созданием партитуры сопровождения вокала аранжировщик предварительно должен провести определенную переработку и подготовку оригинала, то есть приспособить этот оригинал для изложения инструментальными средствами, имеющимися в его распоряжении. Связано это с тем, что в подавляющем большинстве случаев сопровождение вокала в оригиналах аранжируемых песен излагается для исполнения на фортепиано, баяне или гитаре.
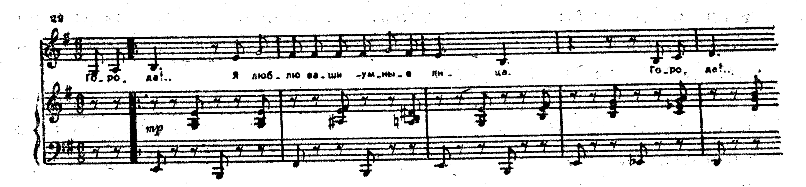
Песни обычно пишутся в гомофонно-гармоническом складе, представляющем собой тип многоголосия с характерным для него разделением голосов на главный и сопровождающие. Структура гомофонно-гармонического склада включает в себя мелодию (главный голос), средние голоса и бас. Средние голоса, несущие гармонию, вместе с басом образуют сопровождение, взаимодействующее с мелодией.

Гомофонно-гармонический склад может иметь следующие виды нотной записи:
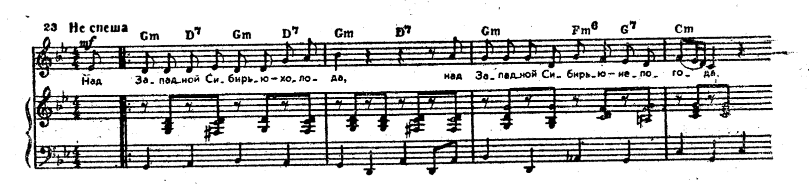
1. В оригинале фиксируются все компоненты, составляющие гомофонно-гармонический склад, то есть мелодия, гармония и бас, причем мелодия нотируется не только в строке вокальной партии, но и дублируется в сопровождении.



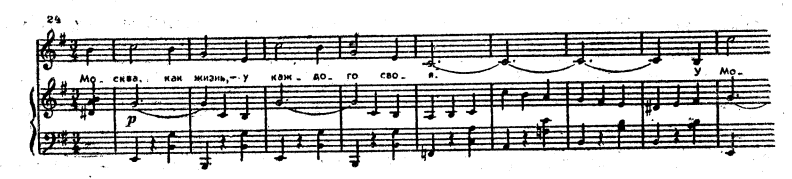
2. В нотной записи оригинала вокальная партия в сопровождении не дублируется, а фиксируется в отдельной строке. Тогда сопровождение включает в себя только гармонию и бас.



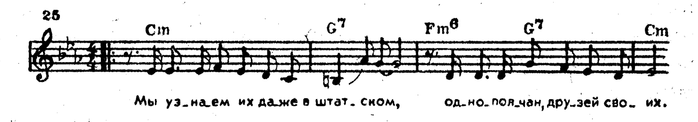
Часто встречается и такой вид нотной записи сопровождения, в котором одновременно с полностью зафиксированными в нотном тексте басом и гармонией, последняя дополнительно еще обозначается символами.



3. Существует вид нотной записи, в котором, наряду с зафиксированными мелодией, гармонией и басом, могут иметь место и дополнительные мелодические элементы, чаще всего контрапунктирующие мелодии или заполнения.



4. В нотной записи фиксируется только вокальная партия, а гармония и бас обозначаются символами.



Имея дело с таким видом нотной записи оригинала, аранжировщик уже самостоятельно создает ту или иную структуру инструментального сопровождения вокала. Используя систему символов, он присочиняет партию баса, формирует ритмогармоническую основу и может

ввести в музыкальную ткань сопровождения, если это вызывается творческими намерениями, присочиненные им элементы полифонии, педализации и т. п.

Как уже говорилось, переработка оригинала имеет в виду подготовку к изложению инструментальными средствами всех элементов музыкальной ткани сопровождения. Процесс такой переработки происходит последовательно. Сначала подготавливаются к переработке все элементы, несущие мелодические функции, а затем и гармонические.

Переработка элементов, несущих мелодические функции

К таким элементам музыкальной ткани относятся: основная мелодия, в данном случае — вокальная партия, контрапунктирующие мелодии, заполнения, подголоски и т. п.

Контрапунктирующие мелодии и заполнения часто сочиняет сам автор песни, и они имеют место в нотном тексте оригинала. В этом случае аранжировщик использует их в своей работе, руководствуясь положением, что побочные мелодические элементы обогащают музыкальную ткань сопровождения, делают ее более развитой. Если же в оригинале побочные мелодические элементы отсутствуют, тогда в соответствии с планом аранжировки и творческими намерениями аранжировщик может их присочинить и ввести в музыкальную ткань сопровождения. О том, как это осуществляется, речь будет идти ниже.

Смысл переработки элементов, несущих мелодические функции, заключается в выборе и установлении видов их изложения. Знание различных видов изложения мелодических линий, характера звучания, практических приемов их выполнения необходимо аранжировщику как средство создания красочной, выразительной звучности музыкальной ткани сопровождения, способствующей более полному раскрытию художественного образа песни.

Существует достаточно много видов изложения мелодических линий. Рассмотреть все их многообразие в данной работе не представляется возможным. Поэтому ниже пойдет речь о наиболее распространенных видах изложения мелодических линий.

Из практики аранжировки известно, что любая мело-

дическая линия может быть изложена одноголосно (в унисон), в мелодическом двухголосии, в нескольких регистрах одновременно, а также в аккордовом складе. Каждый из названных видов изложения мелодических линий обладает характерной, присущей только ему выразительностью, что имеет важное значение при программировании общего звучания ансамбля.

Одноголосное изложение мелодии, так же как и изложение ее в унисон несколькими вокалистами или инструментами, обеспечивает высокую степень четкости и рельефности ее звучания. Следует отметить, что изложение мелодии в унисон вокальными или инструментальными средствами обладает большей звуковой плотностью, насыщенностью и массивностью звучания в сравнении с изложением ее одним голосом или инструментом.

Перенос, перемещение мелодии из одного регистра в другой всегда придает иную окраску ее звучанию. Если мелодия переносится из среднего регистра, который простирается примерно от *ля, соль* малой октавы до *ре, фа* второй октавы, в более низкие слои (регистры) музыкальной ткани, то характер ее звучания становится мрачным, вязким, тяжелым. При перемещении же мелодии в более высокие слои звучность ее светлеет, становясь более яркой и блестящей, а иногда и резкой, кричащей.

Таким образом, зная характер звучания мелодии при изложении ее в том или ином слое музыкальной ткани, аранжировщик может заранее предвидеть и создавать необходимый ему колорит и выразительность звучания ансамбля.

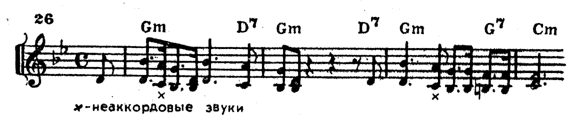
Одноголосное или унисонное изложение мелодии инструментальными средствами находит место во вступлениях, интерлюдиях, инструментальных эпизодах и заключениях, а также при дублировании вокальных партий и изложении побочных мелодических линий.

Мелодическое двухголосие может быть зафиксировано уже в оригинале песни ее автором. Если же песня в оригинале одноголосная, а аранжировщик, в процессе переработки и подготовки к изложению в ансамбле, по творческим соображениям хочет сделать ее двухголосной, то он присочиняет второй голос и располагает его обычно под основной мелодией (верхним голосом).

Второй голос присочиняется на основе гармонии песни, то есть вычленяется из аккордов и приобретает значение относительно самостоятельной мелодической

линии, взаимодействующей с верхним голосом — основной мелодией (см. пример 15*в*).

При создании мелодического двухголосия следует обращать внимание на мелодическую стройность второго голоса, который должен быть достаточно напевен и выразителен. Структура мелодической линии второго голоса может включать в себя не только аккордовые, но и неаккордовые звуки, чередование которых между собой способствует большей стройности и напевности второго голоса.
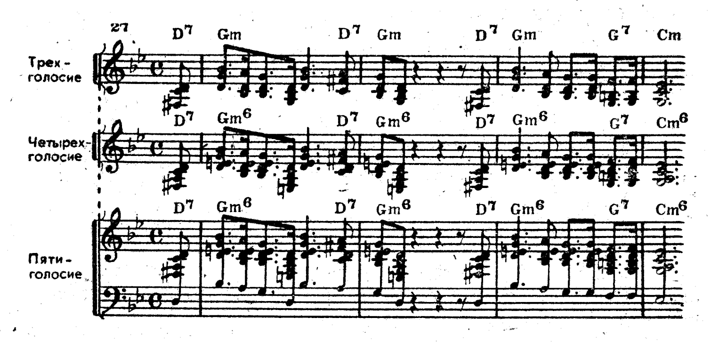


Мелодическое двухголосие, так же как и одноголосие или унисон, находит применение во всех видах инструментальных проведений и в вокале. Для изложения контрапунктирующих мелодий двухголосие не применяется, в то время как заполнения могут излагаться двухголосно.

Одним из видов изложения мелодических линий является расположение их одновременно в двух, трех, а если надо, то и более смежных регистрах. Такой вид изложения можно осуществить с помощью двух, трех (или более) инструментов, располагая каждый из них в том регистре, который соответствует тесситурным возможностям инструмента. Следует иметь в виду, что когда происходит прибавление октав в сторону верхних слоев музыкальной ткани, то характер звучания приобретает более яркий и светлый оттенок. Если же октавы добавляются в сторону нижних слоев, то звучание становится тяжелым, грузным, вязким, приобретая мрачный оттенок.

Изложение мелодических линий одновременно в нескольких слоях музыкальной ткани находит применение как в инструментальных проведениях, так и при дублировании вокала.

В практике аранжировки часто встречается и такой вид изложения мелодических линий, в котором мелодия (как верхний голос) взаимодействует с расположенными ниже гармоническими голосами, имеющими с ней единую ритмическую структуру. В данном случае образуется своеобразная аккордовая лента, или, иначе, аккордовый склад.

Аккордовый склад может включать в себя вместе с основной мелодией два, три, четыре (иногда и более) гармонических голоса. Следует отметить, что пятиголосный аккордовый склад в подавляющем большинстве случаев представляет собой «замкнутую» октаву с расположенными внутри нее голосами гармонии, как показано в предлагаемом ниже примере.
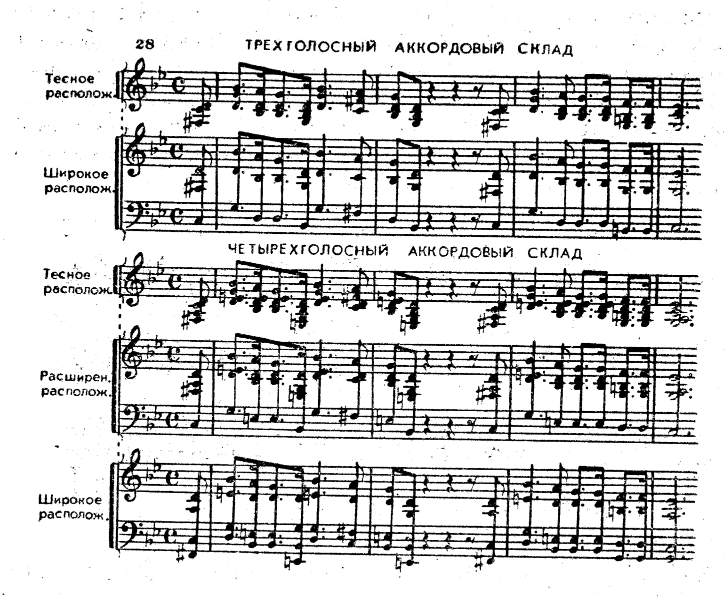


Характерной особенностью аккордового склада является параллельное движение всех составляющих его голосов. Это вызывается необходимостью сохранения единства его структуры на всем протяжении звучания.

Аккордовый склад может быть изложен в тесном, широком и расширенном расположениях, имеющих свою специфику звучания. Эта особенность аккордового склада используется в аранжировке как средство создания разных оттенков выразительности.

В приведенном ниже примере 28 тесное расположение характеризуется плотной, слитной и компактной звучностью, широкое — большой глубиной и массивностью, что особенно заметно, если аккордовый склад, изложенный в широком расположении, помещается в среднем и более низких слоях музыкальной ткани. Расширенное расположение при изложении четырехголосного аккордового склада создает ощущение некоторой «остроты» и «пряности» гармонического звучания.

Переход из тесного расположения в широкое или расширенное осуществляется путем вынесения на октаву вниз определенных голосов аккордового склада, как это показано в примере 28.
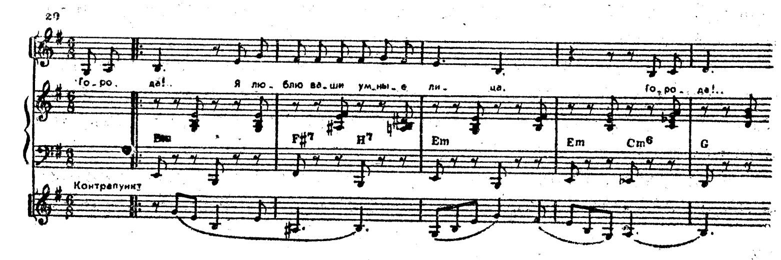
Как уже говорилось ранее, одним из существенных моментов аранжировки является присочинение и введе-



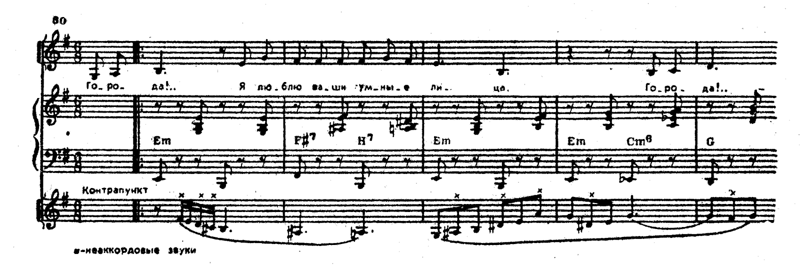
ние в музыкальную ткань партитуры сопровождения контрапунктирующих мелодий и заполнений.

Контрапункт представляет собой мелодическую линию, полифонически взаимодействующую с основной мелодией и противопоставляемую ей как относительно самостоятельный голос. Контрапункты присочиняются на основе гармонии песни. Чаще находят применение два способа присочинения контрапунктирующих мелодий.

В первом из них для создания мелодической линии контрапункта используются только аккордовые звуки гармонической основы песни. Здесь вычлененные из аккордов отдельные звуки, располагаясь в той или иной последовательности друг за другом, образуют определенную мелодическую линию, полифонически взаимодействующую с основной мелодией.



Второй способ, применяемый для создания контрапунктирующей мелодии, предполагает использование наряду с аккордовыми звуками и неаккордовых. Последние, чередуясь в той или иной последовательности с аккордовыми звуками, обогащают мелодическую линию контрапункта и делают ее более выразительной.



При создании контрапункта, в состав которого входят и неаккордовые звуки, необходимо следить за взаимодействием его с гармонией песни, чтобы не возникало жестких звучаний. Поэтому мелодическую линию контрапункта рекомендуется строить таким образом, чтобы входящие в нее неаккордовые звуки не накладывались на аккорды, в состав которых они не входят, а размещались бы между ними в качестве вспомогательных и проходящих. Если это не удается сделать, тогда следует пересочинить мелодическую линию контрапункта.

Хотя в музыкальной ткани сопровождения контрапункт и представляет собой мелодию второго плана, он может излагаться в тех же видах, в каких излагаются мелодические линии независимо от их функционального назначения. Вместе с тем практика аранжировки отдает предпочтение изложению контрапункта либо одноголосно (в унисон), либо в октавном удвоении. Эти виды чаще всего находят применение при взаимодействии контрапункта с вокалом. Аккордовый склад применяется редко.

Важными моментами взаимодействия контрапункта с основной мелодией являются тесситурное расположение контрапункта относительно основной мелодии и сопоставление движения их мелодических линий.

Рассматривая вопрос, связанный с тесситурным расположением контрапункта в музыкальной ткани сопровождения, следует иметь в виду, что при исполнении вокальной партии мужским голосом (учитывая реальное

звучание) желательно контрапункт размещать выше нее, при исполнении женским голосом — ниже вокальной партии.

Вместе с тем не исключается возможность расположения контрапункта и в одном регистре (зоне) с вокальной партией, хотя это менее желательно.

При сопоставлении движений основной мелодии и контрапункта необходимо следить за тем, чтобы во время активного движения основной мелодии взаимодействующий с ней контрапункт имел бы меньшую мелодическую подвижность. И наоборот, при небольшой подвижности основной мелодии контрапункт может иметь большую активность и подвижность. Следует помнить, что одновременное начало звучания контрапункта и основной мелодии не желательно. Гораздо лучше, если контрапункт будет вступать (начинать звучать) несколько позже основной мелодии.

Заполнения представляют собой краткие мелодические или ритмические реплики, которые обычно размещаются в цезурах основной мелодии, создавая эффект непрерывности ее движения и развития (см. пример 16).

Заполнения присочиняются и вводятся в музыкальную ткань так же, как и контрапунктирующие мелодии, то есть на основе гармонии аранжируемой песни. Обычно протяженность их звучания распространяется на один-два такта, хотя иногда встречаются заполнения, звучание которых может простираться и до четырех тактов.

Заполнения могут излагаться одноголосно (в унисон), в октавном удвоении, в мелодическом двухголосии и в аккордовом складе.

Полифонизация музыкальной ткани сопровождения вокала не является обязательным моментом аранжировки в процессе переработки мелодической части оригинала песни. Дело в том, что введение в музыкальную ткань большого числа контрапунктирующих мелодий и заполнений значительно перегружает общее звучание ансамбля. Кроме того, присочинение контрапунктов и заполнений требует от аранжировщика высокой степени художественного вкуса и чувства меры, чтобы не нарушить стилистической направленности песни.

К вопросам, связанным с полифонизацией музыкальной ткани сопровождения вокала (в частности, с введением в нее присочиненных контрапунктирующих мелодий и заполнений), близко примыкают вопросы, касаю-

щиеся создания инструментальных (возможно, и вокальных) соло, носящих характер импровизации.

В джазовой и эстрадной музыке импровизационные соло отдельных инструментов или импровизационные вокальные партии значительно разнообразят и обогащают звучание любого ансамбля. Вместе с тем эти импровизационные соло являются важным средством развития и разработки тематического материала, а также и гармонической основы аранжируемых песен.

Импровизационные соло могут выполнять функции контрапунктирующих мелодий при взаимодействии с вокалом, быть интерлюдиями, связывающими между собой вокальные проведения, а также представлять собой инструментальные эпизоды, в которых изложение тематического материала аранжируемых песен, предусмотренное структурными схемами, заменяется импровизационным соло какого-нибудь инструмента.

Известно, что импровизация — это музыка, сочиненная непосредственно в процессе исполнения и незафиксированная в нотной записи.

Известно также и то, что не все исполнители (инструменталисты или вокалисты) могут свободно импровизировать, создавая непосредственно в процессе исполнения интересные, отмеченные печатью хорошего художественного вкуса импровизационные мелодические линии. В то же время аранжировщик при создании партитуры сопровождения вокала может присочинять и вводить в музыкальную ткань соло отдельных инструментов или вокальные партии, носящие характер импровизации. Перед исполнителями, для которых сочинены подобного рода соло, встает тогда задача разучить свою партию и интерпретировать ее в той манере, в какой требует стиль этого соло.

В настоящей работе автор не задается целью обучения искусству импровизации. Однако сведения, которые приведены ниже, будут полезны и тем, кто хочет овладеть искусством импровизации, и аранжировщикам, которые должны владеть всем объемом теоретических положений и практических приемов, применяемых при создании таких партий, зафиксированных в нотной записи.

В джазовой и эстрадной музыке чаще всего встречаются следующие виды импровизации:
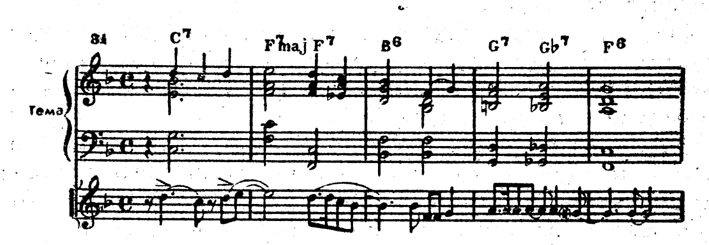
ритмическая — смысл которой заключается в свободной интерпретации во время исполнения ритмического рисунка основной мелодии, без изменения ее мелодической структуры;

на заданную тему (в терминологии джаза — «версию») — носящая вариационный характер;

свободная (не связанная с темой, «версией») — построенная на использовании и обыгрывании звуков имеющейся гармонии и неаккордовых звуков. Обычно протяженность этого вида импровизации равна тому количеству тактов (как принято называть, «квадрату»), которое имеет тема, связанная с гармонией, лежащей в ее основе.

Рассмотрим общие принципы и приемы создания партий, носящих характер импровизации, для тех или иных солирующих инструментов или человеческих голосов.

Ритмическая импровизация осуществляется путем синкопирования тематического материала и дробления крупных длительностей на более мелкие.

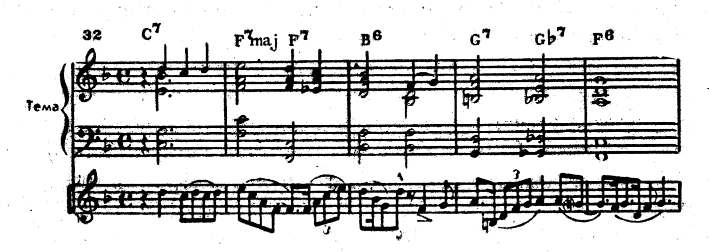


Приведенный пример показывает, как может создаваться зафиксированное в нотной записи изменение ритмического рисунка, носящее импровизиционный характер. Изменение ритмического рисунка основной мелодии песен во многом зависит от фантазии аранжировщика, его ощущения необходимости тех или иных ритмических изменений в тематическом материале, умения практически воплотить это ощущение в конкретный ритмический рисунок. Эти изменения, изложенные в партии какого-либо солирующего инструмента (или вокалиста), всегда воспринимаются как ритмическая импровизация.

Сущность импровизации, носящей вариационный характер, заключается в том, что основная мелодия (тема, «версия») песни, варьируется путем изменения ее отдельных мелодических оборотов при сохранении общего контура всей структуры основной мелодии.

Достигается это путем окружения, обыгрывания зву-

ков, входящих в состав основной мелодии, какими-либо побочными аккордовыми (входящими в гармоническую основу темы) и неаккордовыми звуками.
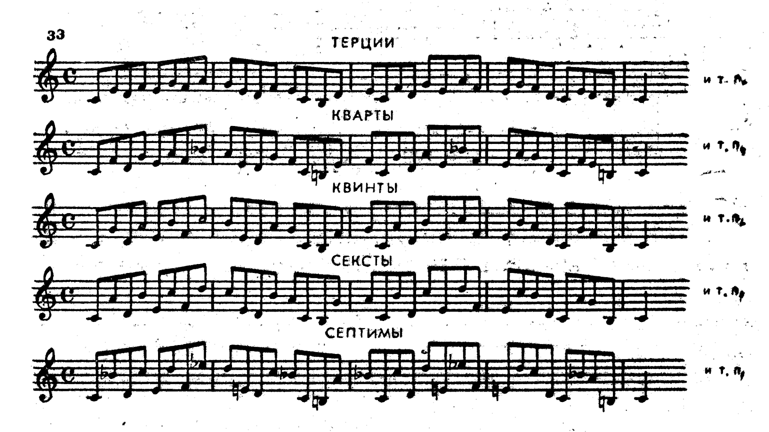


Из приведенного примера видно, как в мелодической линии, носящей характер вариационной импровизации, сохраняются мелодические обороты, входящие в основную мелодию, но уже видоизмененные и развитые приемами варьирования.

В творческой и исполнительской практике джазовой и эстрадной музыки свободная импровизация занимает ведущее место, и, в сравнении с предыдущими видами импровизаций, ей отдается предпочтение.
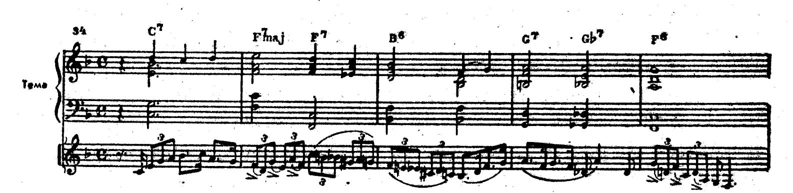
Свободная импровизация обычно не связана с мелодическим материалом темы, не разрабатывает его, а строится из звуков тех аккордов, которые составляют гармоническую основу песни. Такая импровизационная линия (так же как и контрапункт) как бы вырастает из голосов гармонии и в сочетании с неаккордовыми звуками становится самостоятельной мелодией, не связанной с основным тематическим материалом. Вместе с тем в отличие от контрапункта мелодическая линия свободной импровизации может иногда включать в свой состав какие-то отдельные интонационные обороты, заимствованные из основной мелодии (темы), но не превращаясь в вариацию.

Взяв за основу изложенные положения, касающиеся принципов построения этого вида импровизации, можно не только создавать ее непосредственно в процессе исполнения, что представляет собой подлинное импровизирование, но и сочинять подобного рода мелодические линии, фиксируя их в нотной записи, поручая затем исполнение этих мелодий каким-либо солистам-инструменталистам или вокалистам.
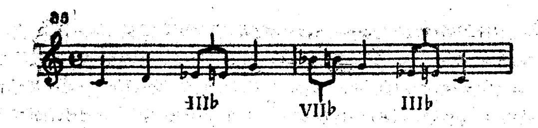
Довольно часто в структуру мелодической линии, носящей характер свободной импровизации, вводятся хроматизмы и так называемые прогрессии (термин, применяемый в музыке джаза), представляющие собой мелодические построения, основанные на движении какого-нибудь одного интервала.



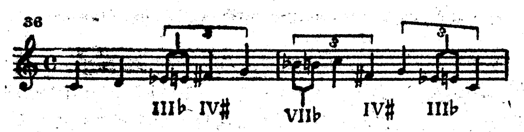
Сочетание аккордовых и неаккордовых звуков, хроматизма и прогрессий значительно обогащает мелодическую линию, носящую характер свободной импровизации, делает ее более развитой.
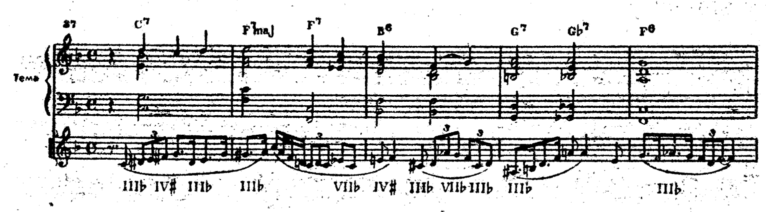


Одновременно с этим можно рекомендовать и введение в мелодическую линию свободной импровизации так называемых блюзовых тонов, образующих широко известный в джазовой и эстрадной музыке блюзовый звукоряд, блюзовую гамму. Особенность блюзового звукоряда заключается в том, что он состоит из девяти звуков, то есть имеет два дополнительных звука в сравнении с обычной семиступенной мажорной гаммой. Этими звуками являются пониженные III и VII ступени. Они употребляются либо вместо рядом лежащих натуральных III и VII ступеней, либо одновременно с ними.



В процессе эволюции блюза его звукоряд обогатился еще и повышенной IV ступенью.



Включение в мелодическую линию свободной импровизации блюзовых тонов значительно украшает ее, придает особый колорит и выразительность.



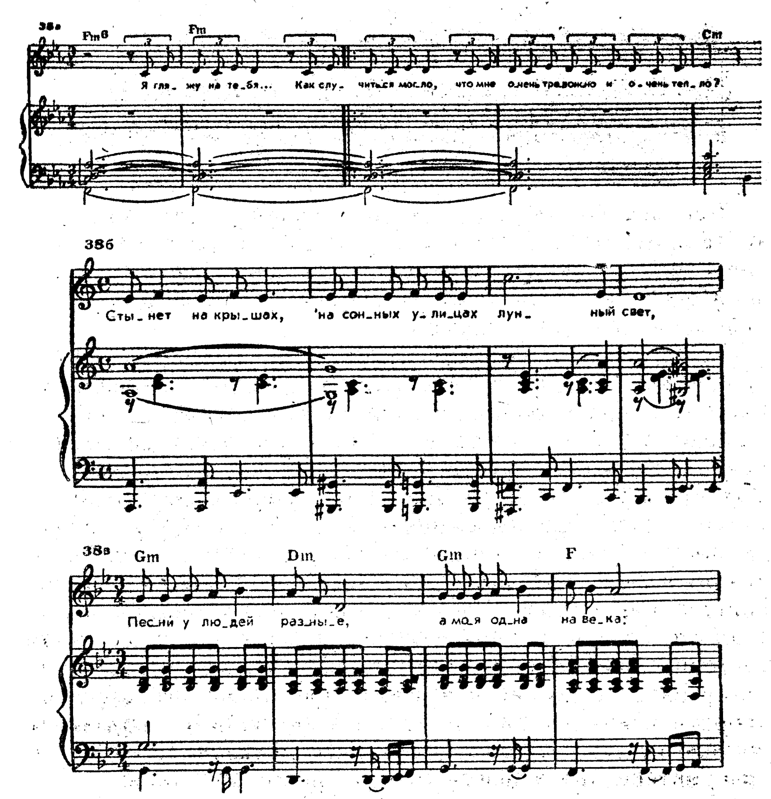
Рассмотренные нами виды импровизаций, их сущность, а также принципы и приемы фиксирования в нотной записи не являются единственно возможными и исчерпывающими. Их следует считать основой для дальнейших творческих поисков.

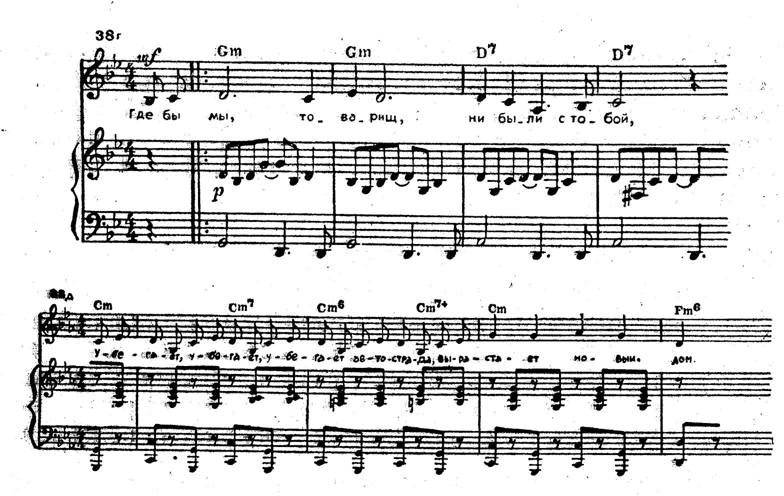
Нужно быть готовым к тому, что у начинающего аранжировщика сочинение партий, носящих импровизационный характер, может оказаться не всегда удачным. Однако искусство импровизации и сочинения фиксированных в нотной записи инструментальных или вокальных партий в импровизационной манере можно развить путем постоянных упражнений, а также благодаря углубленному изучению гармонии, музыкальной формы, композиционных принципов сочинения мелодических линий, знанию различных стилей и творческих направлений в джазовой и эстрадной музыке, где широко применяется импровизация. Все это, безусловно, поможет аранжировщику развить творческую фантазию, расширит диапазон теоретических знаний и даст возможность создавать аранжировки сопровождения выразительные, колоритные, интересные и эффектные по своему звучанию.

Таковы основные положения и приемы аранжировки мелодических линий. Естественно, что они не исчерпывают всех способов изложения мелодических линий при создании партитуры. Во всяком случае применение их помогает избежать монотонности и однообразия в звучании ансамбля.

Переработка гармонической части оригинала

Известно, что гармоническая часть оригинала аранжируемой песни, написанной в гомофоно-гармоническом складе, обычно состоит из средних голосов и баса. Средние голоса, несущие гармонию, взаимодействуя с басом, образуют тот или иной вид структуры ритмогармонического сопровождения, на которое опирается основная мелодия.





Переработка и подготовка к изложению теми или иными инструментальными средствами ансамбля гармонической части оригинала представляет собой один из важных моментов, который по своему значению равен переработке и подготовке мелодической части, о чем уже шла речь. Более того, без продуманной и тщательно выполненной переработки гармонической части, даже при условии, что все элементы мелодической части уже аранжированы, партитура сопровождения вокала в целом может оказаться непригодной к исполнению.

Из чего же складывается процесс переработки гармонической части?
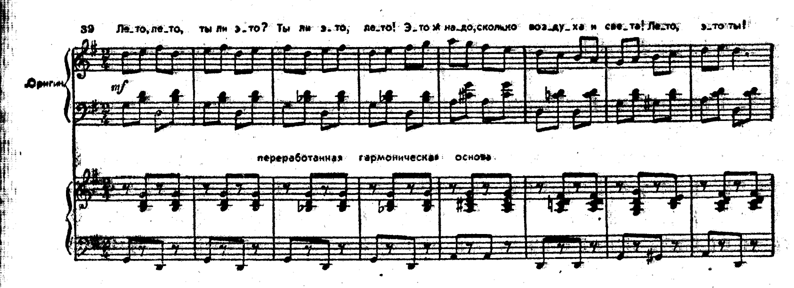
Прежде всего из переработки гармонической основы песни, создания партии баса, если она недостаточно четко выражена в оригинале или не соответствует избранной аранжировщиком ритмической схеме. И наконец, установление общей ритмической схемы, которая, объединяя в своих рамках гармонию с басом, формирует ту или иную ритмическую структуру ритмогармонического сопровождения.

Рассмотрим эти положения в отдельности.

1. Переработка гармонической части оригинала обычно начинается с анализа гармонии. Это необходимо проделать для того, чтобы иметь совершенно четкое и ясное представление о характере, структуре и функционально-ладовой направленности аккордов, составляющих гармоническую основу песни.

Практика показывает, что аранжировщик может встретить оригиналы песен, имеющие в нотной записи упрощенную гармоническую основу, составленную из аккордов, в которых отсутствуют те или иные аккордовые звуки. Чаще всего такие аккорды с пропущенными звуками (неполные аккорды) имеют место в оригиналах тех песен, нотная запись которых предназначена для исполнения на фортепиано. Естественно, это обстоятельство обязывает аранжировщика производить переработку упрощенной гармонической основы. В переработку гармонической основы оригинала также входит усложнение и обогащение аккордов, составляющих ее, что положительно сказывается на выразительности звучания ансамбля. Но бывает и так, что в оригиналах аранжируемых песен имеют место сложные, многозвучные аккорды, изложение которых связано с определенными трудностями, особенно в небольших составах ансамблей.

Одним из приемов переработки упрощенной гармонической основы является дополнение аккордов теми звуками, которые входят в их состав, но в оригинале были пропущены.
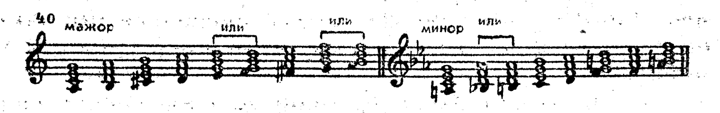


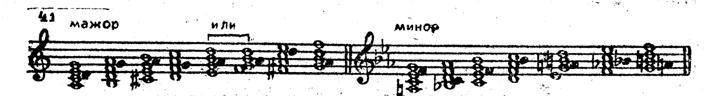
Что же касается полных аккордов, то их усложнение осуществляется путем введения в их состав определенных звуков. Это условие более всего касается трезвучий, образуемых на всех ступенях мажорных и минорных гамм. Прибавление отдельных определенных звуков к этим трезвучиям преобразует их в различные септаккорды, довольно часто встречающиеся в гармонической основе многих песен.

Ниже приводится пример 40, показывающий преобразование трезвучий в септаккорды.

Полученные в результате такого преобразования септаккорды в свою очередь могут быть преобразованы пу-

тем прибавления к ним отдельных определенных звуков в аккорды более усложненной гармонии, носящей название сгущенной или кластерной (пример 41).
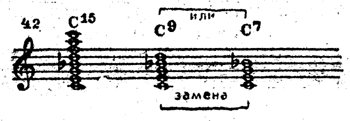




Приведенные примеры (40, 41), естественно, не исчерпывают всего многообразия приемов, которые могут применяться для усложнения гармонии. Можно добавить, что альтерация отдельных звуков различных аккордов, замена одних аккордов другими (без нарушения их функционального назначения) также могут служить одним из средств обогащения гармонического звучания.

Поэтому глубокое изучение закономерностей гармонии поможет аранжировщику и сделает его работу более успешной. Вместе с тем следует иметь в виду, что усложнение гармонии только ради ее усложнения или достижения какой-то особой «остроты» звучания без обоснованной необходимости нельзя считать обязательным правилом аранжировки. При переработке гармонической основы непременно следует считаться с характером и содержанием песни, так как подчас несложная гармония является прямым выразителем определенного авторского замысла и не требует какого-либо усложнения или обогащения.

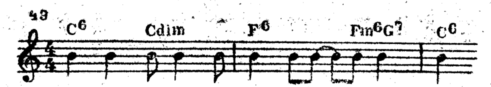
Когда же аранжировщик встречается с многозвучными сложными аккордами, он может их упростить путем замены на более простые. Известно, что любой сложный, многозвучный аккорд всегда имеет в своей структуре более простой, являющийся его основой и фактически несущий ту же гармоническую функцию.
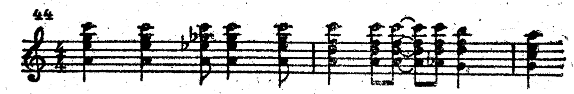


При выборе инструментальных средств, назначаемых для изложения гармонии, чаще всего ритмизированной

(что связано с общей спецификой эстрадных ансамблей), следует руководствоваться тем, что любой аккорд лучше всего излагать в однотембровой окраске. Поэтому для изложения аккордов как в вокально-инструментальных, так и в эстрадных инструментальных ансамблях чаще всего используются гитара, электроорган или фортепиано.

Гитара может излагать аккорды либо обозначенные символами:
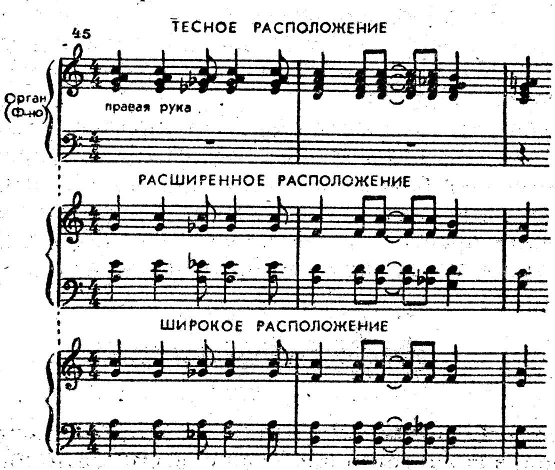


Либо фиксированные в нотной записи:



Причем как в первом, так и во втором случае чаще всего используются верхние четыре струны, что позволяет излагать аккорды в расширенном расположении. Объясняется это особенностями аппликатуры гитары.

Аппликатурные же возможности электрооргана и фортепиано позволяют излагать аккорды не только в тесном (чаще всего применяемом) расположении, но и в расширенном и широком. В примере 45 показаны упомянутые расположения и приемы их выполнения.
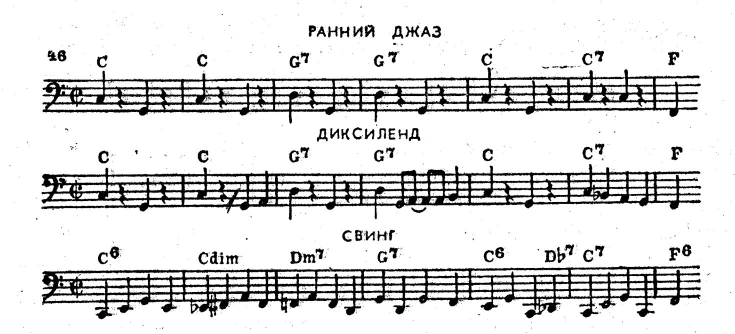


Каждое из рассмотренных расположений имеет свои характерные особенности, свою окраску звучания, которые аранжировщик может использовать как одно из средств художественной выразительности.

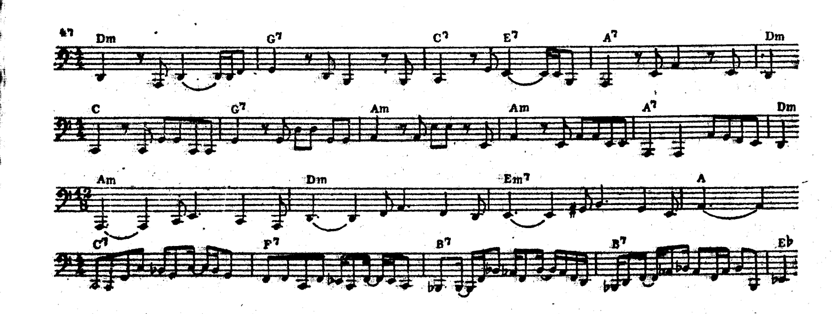
Так, например, тесное расположение характеризуется слитностью, компактностью и плотностью звучания. Расширенное — увеличивает глубину звучания в нижнем слое аккорда, сохраняет плотность звучания в середине структуры аккорда, создает воздушность и прозрачность звучания в верхнем слое аккорда. Широкое расположение аккорда, если он излагается в нижнем регистре музыкальной ткани, создает впечатление большой глубины и массивности звучания. Если же аккорд, излагаемый в широком расположении, поместить в среднем или верхнем слоях музыкальной ткани, то он звучит очень прозрачно и даже несколько пусто.

2. Создание партии баса — один из существенных моментов аранжировки сопровождения вокала. Объясняется это тем, что ритмическая и интонационная стороны общей линии басовой партии часто являются носителями стилистических признаков аранжируемых песен.
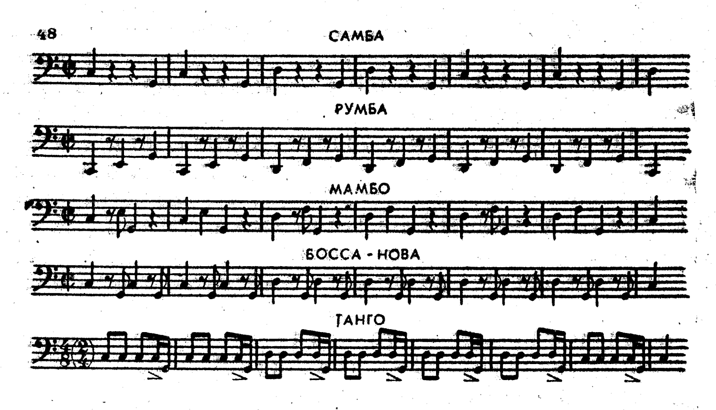
Например, для песен, написанных в каких-либо стилях джазовой музыки (традиционный джаз, свинг, современный джаз и т. п.), в сопровождении вокала характерны свои ритмоинтонационные линии партии баса, отражающие то или иное направление джазовой музыки.



Песни, написанные в различных стилях бит- и рок-музыки, имеют другие ритмоинтонационные линии партии баса, в основе которых лежат уже другие ритмические рисунки и интонации.
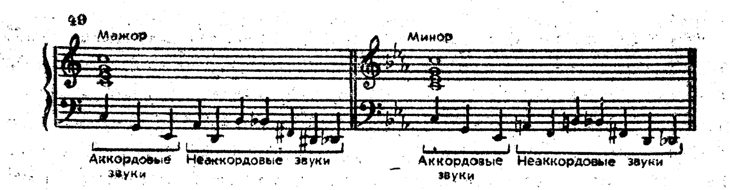


Встречаются песни, в сопровождении которых находят место ритмы латиноамериканской народной музыки (румба, танго, самба, босса-нова и т. п.). Здесь линии партии баса имеют ритмику, отражающую характер латиноамериканской музыки.



В создании партии баса определяющую роль играют гармония аранжируемой песни и ритмическая схема сопровождения. Гармония дает возможность решить, какие звуки могут составить партию баса, а ритмическая схема определяет ее ритмическую структуру и стилистику.

В первую очередь обычно используются звуки, входящие в состав аккордов данной гармонической основы, а затем и неаккордовые звуки, которые в совокупности с аккордовыми обогащают общую линию партии баса, делают ее более мелодизированной (пример 49).

Установить единый порядок чередования аккордовых и неаккордовых звуков при создании партии баса не представляется возможным. Дело в том, что партия баса



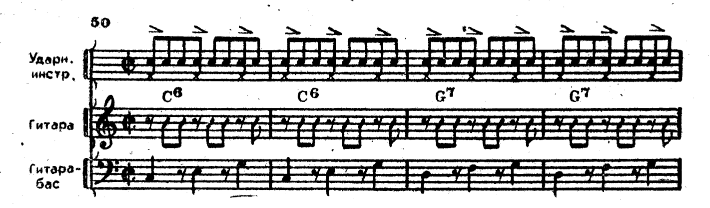
создается аранжировщиком, который в каждом конкретном случае опирается на гармонию и ритмическую схему определенной песни. Поэтому условия создания партии баса, приемлемые для какой-то одной песни, могут оказаться неприемлемыми для другой.

При создании партии баса общим правилом является необходимость следить за тем, чтобы не возникало жестких, загрязняющих звучаний между аккордами и басовой партией, а также между последней и мелодией. Можно рекомендовать такое чередование аккордовых и неаккордовых звуков между собой, при котором последние не звучали бы одновременно с теми аккордами, в состав которых они не входят.

3. Ритмические схемы сопровождения, как правило, находят свое воплощение в совокупности ритмизированной гармонии с партией баса и с ритмическим рисунком, излагаемым ударными инструментами. Обычно эта совокупность проявляется в инструментальных составах ритмических секций различных эстрадных ансамблей.

В этих секциях, как правило, гитара излагает ритмизированную гармонию, гитара-бас — басовую партию, а ударные инструменты — ритмический рисунок избранной аранжировщиком ритмической схемы.

Например, избрана ритмическая схема, в основе которой лежит ритмический рисунок одного из видов латиноамериканской народной музыки — румбы. При изложении этого рисунка инструментами ритмической секции образуется своеобразный ритмогармонический комплекс, который в нотной записи выглядит следующим образом:



Можно привести достаточное количество подобных примеров, связанных с разными стилистическими направлениями, о которых уже говорилось выше. Главное же — знать основные ритмические особенности и рисунки, отражающие различные стили джазовой и эстрадной музыки. Это даст возможность создавать необходимые ритмические схемы в партитурах сопровождения вокала.

Таковы некоторые принципы и практические приемы переработки гармонической части оригинала аранжируемых песен. Естественно, что они также не исчерпывают всех способов, касающихся переработки гармонии, создания партии баса и ритмических схем сопровождения.

Расширить круг средств, которые можно применять при переработке гармонической части оригинала, поможет изучение и ознакомление с лучшими образцами джазовой и эстрадной вокальной музыки, знание особенностей тех или иных стилей и творческих направлений в джазе и современной эстрадной музыке, а также знание законов гармонии и правил голосоведения.

ГЛАВА 6

СОЕДИНЕНИЕ ИНСТРУМЕНТОВ

Известно, что при аранжировке различных песен и создании партитуры сопровождения вокала каких-либо точно установленных правил для соединений различных инструментов не существует. Обычно соединение, дающее хороший результат в каком-то одном определенном случае, может оказаться непригодным и не дать желаемого результата в других условиях (другая тональность, другое голосоведение и т. п.). Поэтому, осуществляя соединение инструментов в совместном звучании, аранжировщик должен считаться со всеми факторами, оказывающими влияние на качество звучания этого соединения.

Из практики аранжировки известно, что любое соединение инструментальных средств между собой связано с изложением тех или иных элементов музыкальной ткани. Отсюда все соединения инструментов следует рассматривать с точки зрения возможности использования их для изложения различных по своему назначению мелодических линий, аккордов, элементов педализации и т. п.

Существует много способов соединения инструментов, находящих применение при создании партитур сопровождения вокала.

Одним из них является дублирование инструментов, осуществляемое путем наложения их звучания друг на друга. Наложение создает новое тембровое качество (смешанные тембры), способствует большей интенсивности звучания того элемента музыкальной ткани, который излагается с его применением.

Выбор инструментов, которые предназначаются для осуществления такого взаимного дублирования, зависит от аранжировщика. Делая его, он опирается на знание всех возможностей и особенностей инструментов, их тембровых, динамических и технических качеств. Кроме того, соединяя различные инструменты для наложения, аранжировщик должен предвидеть, какая окраска и выразительность звучания будет достигнута в результате этого соединения.

Если обратиться к инструментальным средствам ансамблей, которые рассматриваются в этой книге, то для изложения разного рода мелодических линий могут использоваться гитара, электроорган, бас-гитара и духовые инструменты — саксофон и труба.

Естественно, что названные инструменты могут применяться также и для наложения друг на друга при дублировании. Например, большую интенсивность и плотность придает звучанию мелодических линий соединение в унисон саксофона с трубой (в доступных им тесситурах), саксофона с электроорганом или гитарой.

При изложении какой-либо мелодической линии в октавном удвоении, в зависимости от ее тесситурного положения, электроорган можно дублировать саксофоном и гитарой, располагая саксофон вверху, а гитару внизу.

При изложении инструментальных проведений (вступления, интерлюдии, эпизоды, заключения), требующих усиленной динамики и насыщенности звучания, электроорган может дублироваться саксофоном и трубой при расположении саксофона ниже трубы. В более низких слоях музыкальной ткани находит применение дублирование электрооргана бас-гитарой (при одноголосии, в унисон) или гитарой и бас-гитарой при изложении электроорганом мелодической линии в октавном удвоении. Здесь, естественно, гитара дублирует верхний голос октавного удвоения, а бас-гитара — нижний. В аналогичном случае возможно и соединение саксофона с бас-гитарой при условии изложения саксофоном верхнего голоса октавного удвоения. Довольно часто встречается вариант, в котором верхний голос октавного удвоения дублируется трубой, применяющей сурдину, а нижний излагается только электроорганом или дублируется саксофоном или гитарой.

Известно, что мелодические линии могут излагаться не только одноголосно, в октавном удвоении, но также двухголосно или в аккордовом складе.

Рассмотрим некоторые соединения инструментов, находящие место при изложении мелодического двухголосия или аккордового склада.

Для изложения двухголосия, в зависимости от тесситурного положения мелодической линии, характера ее звучания и требуемой степени динамики, находят применение следующие соединения инструментов между собой:

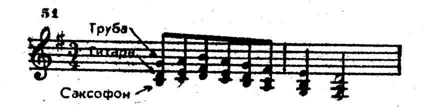
а) основная мелодия — труба, второй голос — саксофон;

б) основная мелодия — саксофон, второй голос — ги-

тара. В этом варианте при необходимости возможна перестановка инструментов;

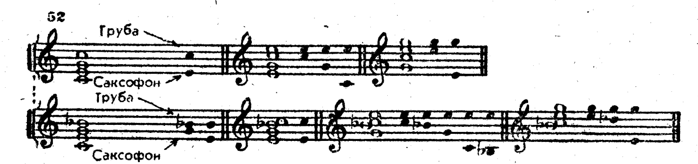
в) основная мелодия — труба, второй голос — гитара и саксофон, которые «накладываются» друг на друга.

Аккордовый склад чаще всего излагается электроорганом, хотя можно создать трехголосный аккордовый склад, соединяя трубу с гитарой и саксофоном, где гитара помещается между трубой и саксофоном.
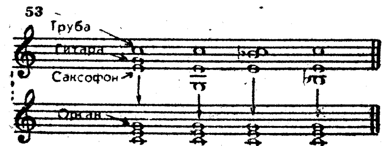


Одним из видов соединения инструментов является их участие в изложении аккордов.

В двух видах ансамблей, о которых речь идет в этой книге, изложение аккордов всегда поручается гитаре и электрооргану, так как в составе этих ансамблей нет других многоголосных инструментов. Двум духовым инструментам можно поручать изложение интервалов, что дает эффект (хотя и неполный) гармонического звучания. В этом случае саксофон и труба соединяются друг с другом таким образом, чтобы между их партиями складывались бы интервалы, отражающие характер предполагаемого полного аккорда, его ладовую и функциональную сущность.



Участие двух духовых инструментов в изложении аккордов возможно при условии соединения их с гитарой и электроорганом. Такие соединения дают возможность при взаимно сбалансированном и уравновешенном звучании всех инструментов составить уже более полные аккорды.



Таковы некоторые положения, касающиеся соединения инструментов при изложении интервалов и аккордов в двух видах ансамблей. Естественно, что они не исчерпывают всего многообразия приемов изложения аккордов. Поэтому их следует рассматривать как основу для поисков других возможных решений, других видов соединения инструментальных средств.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Известно, что большую помощь аранжировщику в отборе нужных приемов оказывает прослушивание своих работ в конкретном звучании ансамбля. Однако судить о результатах по первому и порой небрежному проигрыванию не рекомендуется. Для того чтобы выявить качества аранжировки, необходима тщательная отработка пьесы на репетиции.

Если в составе какого-либо ансамбля имеются инструменты, о которых не шла речь в данной книге, то использование их зависит от присущих им возможностей.

При выборе и применении приемов аранжировки следует обязательно учитывать характер, художественно-образное содержание и стилистическую направленность аранжируемой песни. Правильное и целесообразное использование различных приемов, тщательный отбор инструментальных средств для каждого конкретного случая, экономное расходование их—условия для наиболее полного воплощения содержания оригинала средствами ансамбля. Применение каких-либо приемов аранжировки ради них самих, в отрыве от содержания, характера и стиля песни, никогда не даст положительных результатов.

Повторяем, рассмотренные в этой книге приемы аранжировки не могут быть единственно возможными «рецептами». Многие приемы аранжировки, применяемые в создании партитур для эстрадных и джазовых, симфонических и духовых оркестров, для оркестров народных инструментов, а также хоров, могут быть с успехом использованы в практике вокально-инструментальных и эстрадных инструментальных ансамблей. Подробное ознакомление и изучение их, бесспорно, расширит кругозор аранжировщика и сделает его работу более полноценной.

Список произведений, использованных в качестве примеров

Пример 1 *а, б.* Песня о былом. Музыка *В. Букина.* Слова *Н. Горохова.*

Примеры 2, 8, 9, 10. Хорошо. Музыка *Д. Браславского.* Слова *А. Прокофьева.*

Примеры 3 *а, б,* 7, 11, 12, 13, 16. На этой вечной мерзлоте. Музыка *З. Бинкина.* Слова *М. Пляцковского.*

Пример 6. Краснозвездная юность. Музыка *В. Букина.* Слова *М. Пляцковского.*

Пример 21. Нет земли родней. Музыка *П. Аедоницкого.* Слова *И. Шаферана.*

Примеры 22, 29, 30. Города. Музыка *А. Основикова.* Слова *Л. Завальнюка.*

Пример 23. А нефть Сибири дышит горячо. Музыка *В. Букина.* Слова *И. Лысцова.*

Пример 24. Улицы воспоминаний. Музыка *К. Молчанова.* Слова *Н. Доризо.*

Пример 25. Как поживаешь, фронтовик? Музыка *Б. Фиготина.* Слова *Я. Халецкого.*

Пример 38 *а.* Посмотри на меня! Музыка *А. Флярковского.* Слова *А. Дибурова.*

Пример 38 *б.* Старая башня. Обработка *Д. Браславского.* Слова *А. Горохова.*

Пример 38 *в.* Звездочка моя ясная. Музыка *В. Семенова.* Слова *О. Фокиной.*

Пример 38 *г.* Городок районный. Музыка *В. Букина.* Слова *М. Пляцковского.*

Пример 38 *д.* Что нам стоит дом построить! Музыка *С. Томина.* Слова *М. Танича.*

Пример. 39. Песня о море. Музыка *В. Дашкевича.* Слова *Ю. Михайлова.*

Рекомендуемая литература

Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки, т. 1. М.— Л., Музгиз, 1946.

Василенко С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра, т. 1—2. М., Музгиз, 1959.

Клебанов Д. Л. Искусство инструментовки. Киев, Музична Украина, 1972.

Киянов Б. П., Воскресенский С. И. Руководство по инструментовке для эстрадных оркестров и ансамблей. М.— Л., Музыка. 1966.

Воскресенский С. И., Киянов Б. П. Современные эстрадные ансамбли. Л.— М., Сов. композитор, 1975.

Браславский Д. А. Эстрадные ансамбли. М., Сов. Россия, 1975.

Браславский Д. А. Основы инструментовки для эстрадного оркестра. М., Музыка, 1967.

Браславский Д. А. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. М., Музыка, 1974.

Браславский Д. А. Аранжировка музыки для танцев. М., Сов. Россия, 1977.

Конен В. Д. Блюзы и XX век. М., Музыка, 1980.

Панасье Ю. История подлинного джаза. Л., Музыка, 1978.

Бриль И. М. Практический курс джазовой импровизации. М., Сов. композитор, 1979.

Чугунов Ю. Н. Гармония в джазе. М., Сов. композитор, 1980.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Браславский Д. А.

Б87 Аранжировка сопровождения вокала для инструментальных ансамблей.— М.: Сов. Россия, 1983.— 80 с.— (Б-чка «В помощь худож. самодеятельности» № 9).

Настоящая книга представляет собой методическое пособие для руководителей инструментальных ансамблей, которым часто приходится самим инструментовать песни для своего ансамбля. Они найдут здесь описание технологии, познакомятся с основными принципами и практическими приемами, применяемыми при переработке оригиналов песен в процессе их аранжировки.

Книга проиллюстрирована нотными примерами, таблицами структурных схем и рассчитана на читателей, владеющих знаниями в объеме элементарной теории музыки.

783

Даниил Абрамович Браславский

АРАНЖИРОВКА СОПРОВОЖДЕНИЯ ВОКАЛА ДЛЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ

Редактор Л. Б. Смирнова
Художественный редактор Л. Е. Безрученков
Технический редактор В. А. Преображенская
Корректор Э. З. Сергеева

Сдано в набор 29.12.82. Подп. в печать 29.03.83. А00974. Формат 84×108/32. Бумага типографская № 3. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 4,2. Усл. кр.-отт. 4,52. Уч.-изд. л. 3,69. Тираж 64897 экз. Заказ № 9. Цена 25 к. Изд. инд. БХС-192.

Ордена «Знак Почета» издательство «Советская Россия» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 103012, Москва, пр. Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»

Вышла в свет книга библиотечки «В помощь художественной самодеятельности: **Бальные танцы** (составитель А. Н. Беликова), 120 с., ц. 25 коп.

В сборник вошли композиция популярных танцев для исполнения ансамблями бальных танцев. Сборнику предпослано предисловие А. Н. Беликовой «Тренаж современной пластики».